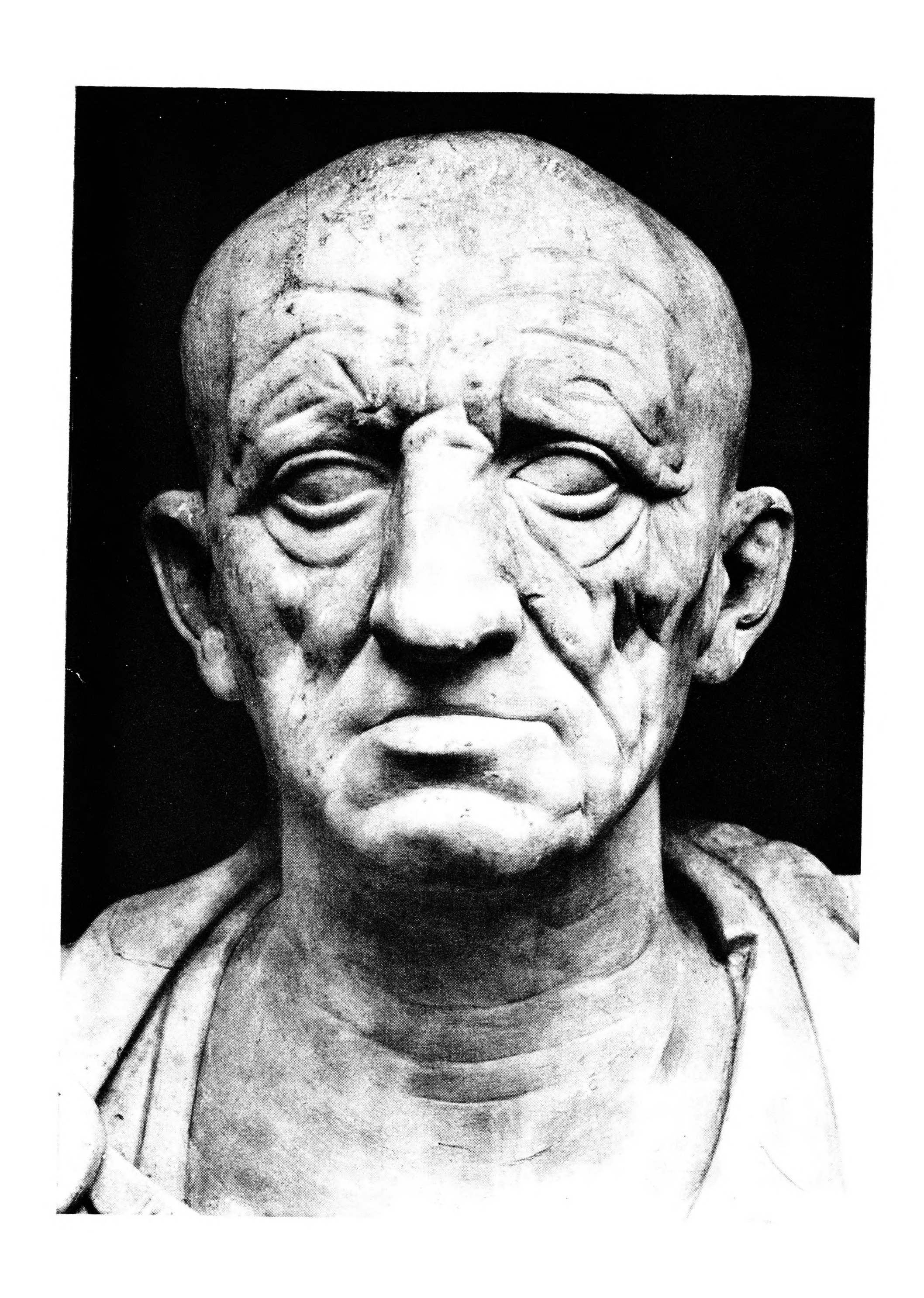
DIE BILDNISKVNST DER RÖMISCHEN REPVBLIK



BERNHARD SCHWEITZER

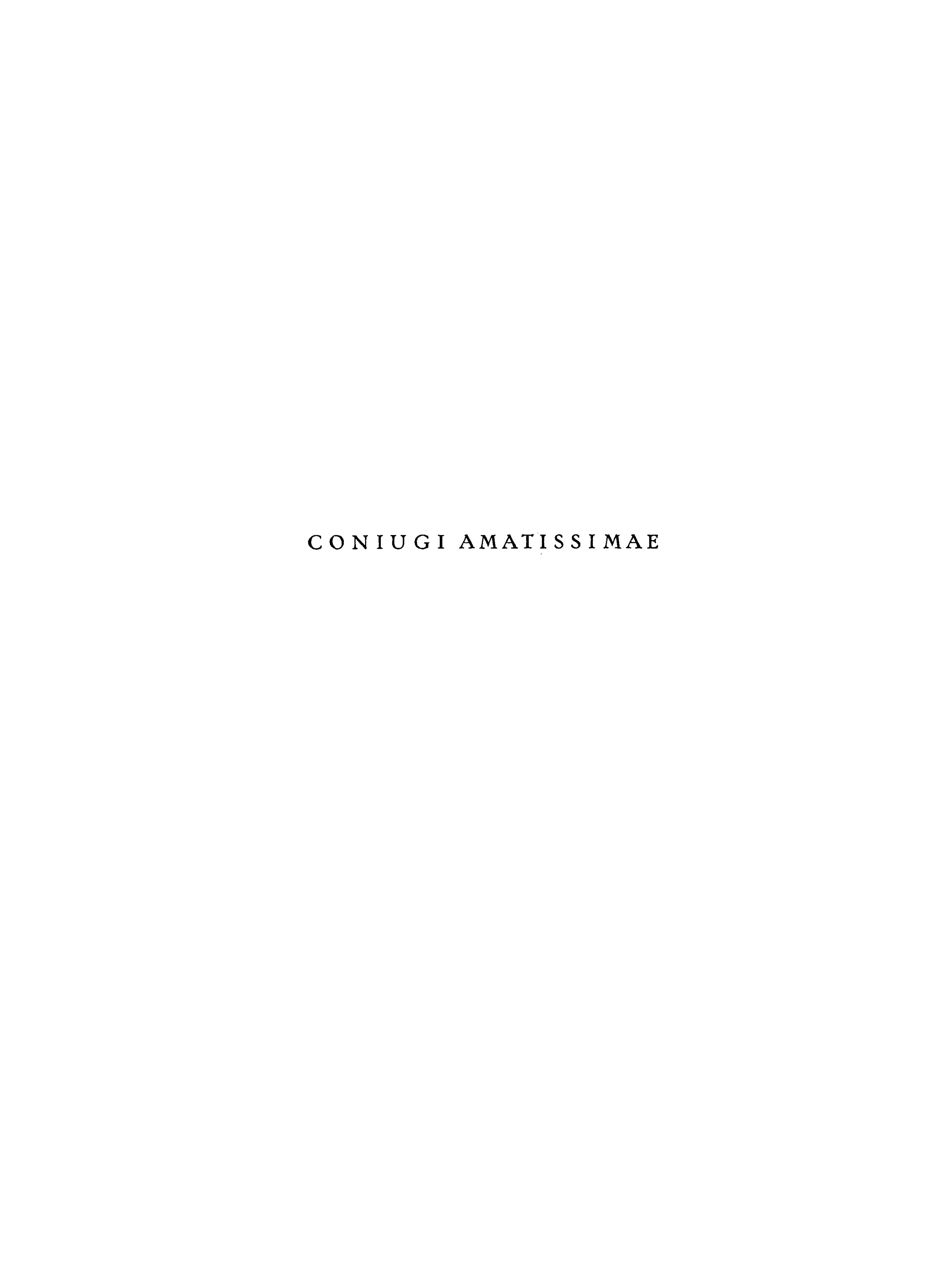
DIE BILDNISKUNST DER RÖMISCHEN REPUBLIK

MCMXXXXVIII

KOEHLER & AMELANG / LEIPZIG
HERMANN BÖHLAUS NACHF.
WEIMAR

Das Titelbild gibt einen Bildniskopf der Sammlung Torlonia in Rom wieder:
Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom 3358

Lizenz Nr. B 8 und Lizenz Nr. 356 / Gen. 15. 7. 47 (Dr. Z. / Sch.)
Druck: Buchdruckerei R. Wagner Sohn / Weimar
Druck der Tafeln: Spamer AG. / Leipzig
Einbandentwurf: Fritz Koch / Leipzig
L.-Nr. 886



CONIUGI AMATISSIMAE

VORWORT

Dies Buch, das sich bemüht, die Bedeutung und die Leistung einer grundlegenden Epoche der europäischen Porträtgeschichte ans Licht zu heben, wendet sich in gleichem Maße an Mitforscher und Lernende auf dem Felde der Archäologie, Kunstgeschichte und Altertumswissenschaft, an Kenner und Liebhaber, schließlich an die immer noch Vielen, denen ein vertieftes Verstehen der abendländischen Geschichte und ihrer Schöpfungen ein Bedürfnis des Geistes ist. Es setzt sich daher dem unausbleiblichen Vorwurf aus, daß es Stoffbearbeitung, Untersuchung und Darstellung in einem Gang vereine. Zum Teil liegt dies an dem gegenwärtigen Stand der Forschung, der dazu zwingt, die Probleme an der Wurzel zu erfassen. Zum Teil trägt wohl auch der Verfasser daran Schuld, der an der Leiter der Erkenntnis gerne Sprosse über Sprosse einfügt und damit auch dann nicht einhält, wenn sie zu wahrhaften, ihren Wert in sich tragenden Einsichten emporzuführen scheint. Vor allem jedoch hält er es für einen modernen Aberglauben, daß Wissenschaft nur dann dem allgemeinen Verständnis näher gebracht werden könne, wenn dabei möglichst wenig von Wissenschaft gezeigt und dem Leser nur ihre Ergebnisse oder gar nur Meditationen über diese Ergebnisse vorgesetzt werden. Vielmehr ist er davon überzeugt, daß das Bedürfnis, die Wege der Wissenschaft mitzugehen, wo sie auch dem Fernerstehenden übersichtlich gemacht werden können, viel weiter verbreitet ist, als gewöhnlich angenommen wird. Um auch solche Leser, die lieber etwas Mühe auf sich nehmen, als sich der Bevormundung auch einer wohlbedachten Vereinfachung zu unterwerfen, nicht grundlos abzuschrecken, ist schon die Untersuchung großenteils in darstellender Form gehalten, wächst die Darstellung aus der Untersuchung heraus, und versucht die Anordnung der Bildnisse, auch ohne den Text, für sich selbst zu sprechen. Der Leser möge — wenn ein solcher Fingerzeig hier erlaubt ist — sich bewußt halten, daß in einer ersten Bearbeitung nicht alle Einzelheiten dem Zweifel entrückt sein können und manche mit Entschiedenheit getroffenen Einzelfeststellungen als These für künftige Erörterungen zu gelten haben. Das wesentliche Anliegen des Verfassers war es, den bedeutenden Vorgang der Entstehung und geschichtlichen Entfaltung einer römischen Bildniskunst zu durchleuchten und ihre denkwürdigen Schöpfungen einem historischen, und das heißt einem wirklichen, Verstehen zu erschließen.

Die Niederschrift ist im Sommer 1943 vollendet, der Druck im Herbst des gleichen Jahres begonnen worden. Der Text ist unverändert geblieben. Dankbar begrüßt der Verfasser den wichtigsten unterdessen erschienenen Beitrag zum republikanischen Porträt: Ed. Schmidt, Römerbildnisse vom Ausgang der Republik (103. Berliner Winckelmannsprogramm 1944). Die Ergebnisse dieser Abhandlung, die vier Bildnisse aus der letzten Phase der republikanischen Porträtkunst aufs neue erschließt, fügen sich dem im dritten Kapitel dieses Buches entworfenen Bilde ohne Rest ein, die Betrachtungsweise kommt der hier entwickelten nahe oder ergänzt sie.

Es erschien daher richtig, auf diese wertvolle Konvergenz an dieser Stelle hinzuweisen und im übrigen nur in einigen Anmerkungen auf die Abhandlung Bezug zu nehmen. Auch auf den unter den Zeitverhältnissen aussichtslosen Versuch, die im Ausland vermutlich erschienene Literatur zu dem Gegenstand nachträglich einzuarbeiten, wurde verzichtet, ohne daß — wie erhofft werden darf — der Wert des Werkes hierdurch ernstlich beeinträchtigt wurde. Seine Leidensgeschichte in den unterdessen verstrichenen Jahren — die Zerstörung des großenteils schon gesetzten Textes und sämtlicher Bildstöcke einschließlich ihrer Vorlagen und zahlreicher Negative von Aufnahmen des Verfassers sowie neue Verluste bei der Einnahme Leipzigs — bedarf nur der Erwähnung, weil mit ihr die tiefste Dankesschuld des Verfassers verknüpft ist. Viele Freunde und Fachgenossen haben ihm während des Jahres 1944 bei der Beschaffung neuer Vorlagen für die vernichteten mit Rat und Tat geholfen: E. Buschor, C. Blümel, Fr. W. Deichmann, H. Diepolder, Fritz Eichler, R. Enking, R. Herbig, Herbert Koch, G. Lippold, Fr. Matz, Fr. Messerschmidt, H. Möbius, W. Müller, K. A. Neugebauer, Fr. Poulsen, V. H. Poulsen, C. Weickert. Die Museen in Berlin, Dresden, München, Kopenhagen, Wien, die Archäologischen Seminare der Albertus-Universität ehemals in Königsberg und der Universität Marburg, das Deutsche Archäologische Institut haben jede noch mögliche Unterstützung gewährt. Da die großen photographischen Serienpublikationen in Leipzig nicht mehr vorhanden und die in Deutschland bestehenden Photographienarchive aus Sicherheitsgründen verlagert waren, mußten in vielen Fällen Photokopien hergestellt werden. Es ist der Kunst des verstorbenen Photographen am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig, Erich Kirsten, zu verdanken, wenn trotzdem eine merkliche Einbuße in der Brauchbarkeit der Abbildungen vermieden werden konnte. Theodor Hetzer, der dahingegangene Kollege und Freund, half den Text vor weiteren Gefahren sichern, Dr. H. Ladendorf steuerte in der Korrektur manche Verbesserung bei, Dr. Martina Ziemssen verfaßte das Museographische Verzeichnis. Diesen allen dankt der Verfasser, mit besonderer Freude endlich den Leitern der Verlage „Koehler & Amelang“ und „Hermann Böhlaus Nachfolger“, Dr. Köster und Dr. Leiva Petersen, ohne deren selbstloses Interesse und unermüdliche Anstrengungen dieses Buch nicht hätte erscheinen können.

Dankesworte sollen nicht erschöpfen. Sie sind Zeichen einer dauerhafteren Verbundenheit zwischen den vielen genannten und ungenannten Helfern und dem Verfasser. Er käme sich jedoch undankbar vor, wenn er sich nicht der vielfachen Ermunterung und Herzensstärkung erinnerte, die ihm in diesen Jahren das lebendige Mitdenken und die seit mehr als dreißig Jahren unveränderte Freundschaft von Axel Boëthius gebracht haben. — Die dem Buch vorangestellte Widmung gilt der Gefährtin in schönen und schlimmen Jahren und der treuen Gehilfin.

Leipzig, im November 1947 Bernhard Schweitzer

INHALT

VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

AA.	Archäologischer Anzeiger
ABr.	P. Arndt-F. Bruckmann, Griechische und Römische Porträts
AJA.	American Journal of Archaeology
Amelung	W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums
Benndorf-Schöne	O. Benndorf-R. Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums
Bernoulli	J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie
Boehringer	E. Boehringer, Der Cäsar von Acireale
BullCom.	Bulletino della Commissione Archaeologia Comunale di Roma
BCH.	Bulletin de Correspondance Hellénique
BrBr.	H. Brunn-F. Bruckmann-P. Arndt, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur
CIL.	Corpus Inscriptionum Latinarum
Dütschke	H. Dütschke, Antiken in Oberitalienischen Museen
EA.	P. Arndt-W. Amelung, Einzelaufnahmen
Grueber, CRR.	Grueber, The Coins of the Roman Republic in the British Museum
Hekler	A. Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer
Helbig, Führer [3]	W. Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom [3]
JdI.	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHSt.	The Journal of Hellenic Studies
St. Jones	Stuart Jones, A Catalogue of the ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome: The Sculptures of the Museo Capitolino. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori
Kaschnitz-Weinberg, Magazzino	G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano
Matz-Duhn	Fr. Matz-Fr. von Duhn, Antike Bildwerke in Rom
Michalowski	C. Michalowski, Les portraits hellénistiques et romains (Exploration de Délos 13)
MonAnt.	Monumenti Antichi per cura della Reale Accademia dei Lincei
MonPiot.	Fondation E. Piot: Monuments et Mémoires
Mustilli	D. Mustilli, Il Museo Mussolini
NCG.	Ny Carlsberg Glyptothek
NSc.	Notizie degli Scavi
Paribeni	R. Paribeni, Il ritratto nell'arte antica
Fr. Poulsen, Probleme	Fr. Poulsen, Probleme der römischen Ikonographie (Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Archaeol.-kunsthist. Meddelelser II 1, 1937)
ÖJh.	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts (Wiener Jahreshefte)
RE.	Realenzyklopädie der Klass. Altertumswissenschaft
RevArch.	Revue Archéologique
G. M. A. Richter, Handbook [2]	G. M. A. Richter, The Metropolis Museum of Art: Handbook of the Classical Collection [2]
RM.	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
Ruesch	A. Ruesch, Guida del Museo Nazionale di Napoli
Sieveking	J. Sieveking, Römerkopf in der Münchener Glyptothek (Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F. 12, 1937/8)
Vessberg	O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik
West	R. West, Römische Porträtplastik

EINFÜHRUNG

Das römische Porträt erfuhr seine Grundlegung in dem Jahrhundert von der Epoche Sullas bis zu den Zeiten des zweiten Triumvirats in Rom. Es ist von Anbeginn an stadtrömisches Porträt. Auch die Anfänge sind nicht „italisch" oder gar etruskisch.

Nur Grundzüge allgemeiner Art, wie die merkwürdige Kraft des Hauptes den ganzen Menschen darzustellen, verknüpfen es mit altitalischen Vorstellungsweisen[1]. Stilformen des mittelitalischen Porträts[2] ragen zwar in die Anfänge des römischen herein und sind mannigfach in seine Entstehung verschlungen. Allein sie werden rasch wieder ausgeschieden. Sie bleiben im ganzen wirkungslos, wie sie auch in den vergangenen Jahrhunderten, im dritten und zweiten, nicht stark genug waren, um in Rom eine Bildniskunst hervorzurufen, die der Bedeutung der jungen Weltmacht und ihrer führenden Männer entsprochen hätte. Der bisher bedeutendste Versuch, das etruskische, das italische und das römische Porträt in einem großen Entwicklungsgang zu sehen[3], rechnete mit Frühdatierungen römischer und römisch beeinflußter Werke, deren Gewaltsamkeit sich bald herausstellte. Für das Verständnis des römischen Porträts blieb er verhältnismäßig unergiebig. An dem harten Felsen seiner Andersartigkeit mußte jedes Bestreben scheitern, in ihm eine bloße und krönende Fortsetzung der gemächlichen Hügellandschaft altitalischer Kunst zu erkennen. Vielmehr verdeckte jener Versuch das geschichtliche Problem des römischen Porträts: nämlich seine späte Entstehung. Und er ging an der Tatsache vorbei, daß es eine Erscheinung *sui generis* ist. Rom besaß eine andere Reifezeit und erreichte einen anderen Reifezustand als „Italien". Will man von Italikertum sprechen, so hat seine in Rom organisierte Kraft das italische Wesen auf eine neue Stufe gehoben, wo andere und größere Mächte sich an seiner Formung beteiligten als in der Vorzeit. Der wichtigste Unterschied ist, daß erst zu den Spätzeiten der Republik und in der Hauptstadt von eigener und freier Warte aus eine in die Tiefe gehende und schöpferische Auseinandersetzung mit dem kulturell übermächtigen Griechentum möglich wurde. Während das mittelitalische Porträt der hellenistischen Zeit ein landschaftlich modifi-

[1] Fr. von Duhn, Italische Gräberkunde I 349ff. R. Herbig, Die italische Wurzel der römischen Bildniskunst, in „Das neue Bild der Antike" (1942) II 85ff.

[2] Das ältere Schrifttum hierüber bei R. Bianchi-Bandinelli, Ritratto etrusco in età ellenistica, Studi Etruschi 11, 1937, 489 Anm. 1.

[3] G. Kaschnitz-Weinberg, Studien zur etruskischen und frührömischen Porträtkunst, RM. 41, 1926, 133ff.; auch er verkennt im übrigen nicht, daß es ganz wesentliche und kaum zu überbrückende Unterschiede zwischen der italischen und der römischen Porträtplastik gegeben hat: 179f. 195f.

zierter Ableger des griechischen war, konnte es nur in Rom und erst zu seiner Zeit zu einem auch gegenüber dem griechischen Porträt selbständigen und fruchtbaren Ansatz in der Bildniskunst kommen. Zugleich schuf hier die Geschichte selbst die Voraussetzungen einer neuen Blüte des Porträts. Wie nirgends sonst auf italischem Boden klärte sich an der Tibermündung das Bewußtsein einer großen politischen Aufgabe. Im römischen Senat erwuchs aus eigener Lebenssitte heraus ein „Geschlecht von Königen", auf welche die Welt blickte und die der Welt ein neues Gesicht, ihr Gesicht, aufprägten, wie es einst die Diadochen getan hatten. Auch die Reifefaktoren waren hier andere als im italischen Bereich: nicht nur die unbewußten Regungen des Blutes, die gerade der Anpassung der überlegenen griechischen Formen an die eigene Natur fähig waren, sondern Disziplin und Geist, die wie gleich zu gleich der fremden Form und dem fremden Geist gegenüberzutreten vermochten. Mit dem Übergang der Führung an Rom entwuchs das Porträt auf italischem Boden der regionalen Gebundenheit und trat in ein Kräftefeld weltgeschichtlicher Mächte geistiger und künstlerischer Art ein. Die Zeit der bloßen Umbildungen griechischer Anregungen war vorbei, eine in tieferem Sinn schöpferische Epoche der Porträtgeschichte begann.

Das römische Porträt liegt auf einer anderen Ebene als das etruskisch-mittelitalische, das ihm zeitlich vorausgeht[1]. Die Erforschung der antiken Bildkunst hat von einer reinlichen Abgrenzung des römischen Porträts mehr zu erwarten als von einer Betrachtung, die seine besondere Höhenlage mißachtet.

Noch eine zweite Eingrenzung muß getroffen werden. Auch als künstlerische Leistung war die Schöpfung einer römischen Porträtkunst gebunden an den Aufbau des römischen Staatswesens. Ihre Kraft und ihre Würde erhielt sie mindestens in den ersten Jahrzehnten ihrer Entstehung von der Amtsaristokratie Roms. Dort bot sich ihr der bedeutende Gegenstand, der sie hervorrief und ihr das Gesetz seines Wesens und den Maßstab schenkte. Fragen nach der Entstehung, dem Werdegang und dem Wesen der frühen römischen Bildniskunst müssen daher in erster Linie an den engeren Kreis der gentilen Porträts, wie wir sie nennen wollen, gerichtet werden, die in den Bildnisköpfen auf spätrepublikanischen Münzen ihr Gegenstück besitzen. In ursprünglicher Reinheit lassen sich die Bewegungen der jungen Porträtkunst nur an den Bildnisstatuen und Büsten ablesen, die ehemals in vornehmen Häusern und Villen, in den Grabgrüften angesehener Familien oder an öffentlichem Ort standen. Da die Aufstellungsorte der erhaltenen Bildnisse nur in den seltensten Fällen bekannt sind, müssen die gentilen Bildnisse nach anderen Kriterien ermittelt werden: nach der Kostbarkeit des Materials, Marmor oder Bronze, nach ihrer künstlerischen Qualität, mitunter auch nach dem Vorhandensein von Wiederholungen. Einen weiteren Kreis bilden die Grabstatuen und Grabreliefs, die sich an den Gräberstraßen Roms reihten, meist auch aus minderem Material, Kalkstein oder marmorähnlichen Sorten, hergestellt. Anders als die griechische Grabkunst standen diese dem Herzschlag der großen Kunst fern. Nur langsam und unvollkommen folgte der Werkstattbetrieb, dem sie entstammen, dem Schaffen der führenden Porträtisten Roms. Es ist eine durchaus abgeleitete, eine bloße Gebrauchskunst. Gewiß schwankte die Nähe oder Ferne des sepulkralen Bildnisses zum gentilen Porträt und kann aus seiner höheren oder geringeren künstlerischen Qualität abgelesen werden; trotzdem darf es nur mit großer Vorsicht und als Ergänzung zum Verständnis der republikanischen Bildniskunst

[1] Auch zwischen der italischen und der römischen Religion sind Wesensverschiedenheiten festgestellt worden: C. Koch, Der römische Jupiter (1937) 29f. K. Kerényi, Die antike Religion (1942) 181.

herangezogen werden, am ehesten noch zur Veranschaulichung der lokalrömischen Stilgrundlagen. Insbesondere lassen sich auf Grund zeitlich festzulegender Grabreliefs kaum sichere Daten für die Vorgänge innerhalb der gentilen Porträtkunst gewinnen, es seien denn *termini ante quos*, wobei die „Verspätung" der Grabdenkmäler bald nach Jahren, bald nach Jahrzehnten zu zählen ist. Ein dritter, noch größerer Kreis von Werken legt sich um das hauptstädtische Porträt in den Bildnissen, die aus den Munizipien und Bürgerkolonien Italiens stammen. Unter diesen fehlt es nicht an vorzüglichen Arbeiten, auch nicht an solchen, die in engen Beziehungen zur stadtrömischen Porträtkunst stehen. In der großen Mehrzahl jedoch spiegeln sie deren Stile und Stilfolgen ungenau und verschwommen ab, bleiben rückständig in allen Graden und verschleiern das Bild, indem sie lokale und altitalische Formkräfte, die in den Weiten des Landes keineswegs überwunden sind, in der Auseinandersetzung mit römischen zeigen. Die außerhalb Roms in den Städten Italiens gefundenen Bildnisse bleiben daher in der Regel besser außer Betracht.

Der Schauplatz alles wesentlichen Geschehens in der frührömischen Bildnisplastik ist das gentile, stadtrömische Porträt.

Auf engem Raum und in wenigen Jahrzehnten hat sich hier eine Blüte der Bildniskunst entfaltet, die reiche Frucht getragen hat. Untersuchungen und zahlreiche Beobachtungen der jüngsten Vergangenheit[1] haben gezeigt, wie die Porträtform der ausgehenden Republik die augusteische Epoche ebenso überdauert hat wie die Idee der *res publica*. Der höfische Bildnisstil des julisch-claudischen Zeitalters hat jene Porträtform nur überschattet, nicht verdrängt; und von der flavischen Epoche bis in die hadrianische hinein hat jene breite Unterströmung eine großartige Wiederbelebung erfahren. In eigentümlicher Weise ist die spätrepublikanische Porträtform verbunden mit der Welt des *civis romanus* in der besonderen Ausformung des römischen Ämteradels. Solange trotz allem Wechsel und aller Erneuerung der Familien etwas vom Geist und von der Überlieferung der römischen Nobilität am Leben geblieben ist, blieb auch die spätrepublikanische Porträtform durch alle stilistischen Verwandlungen hindurch wirksam. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir sie als die elementare Grundlage der gesamten römischen Bildniskunst bis zum Beginn der Spätantike bezeichnen, eine Grundlage, zu der sie jedenfalls wie Antäus zum Mutterboden immer wieder zurückkehrte, um sich neue Kraft zu holen. Diese weittragende Gültigkeit der republikanischen Porträtform darf auch unser Urteil über die Leistung ihrer Schöpfer bestimmen. In ihr muß Wesentliches von dem Lebensgesetz des Römertums und seines Staatswesens eingebildet sein. Und zwar beschränkt sich dies keineswegs auf den Inhalt oder den geistigen Gehalt der Bildnisse, als ob, wie man gemeint hat, die Kunst hellenistisch gewesen sei und nur einen neuen Gegenstand ergriffen und sich ihm angepaßt habe. Vielmehr bedeutet das frühe römische Porträt die tiefste Wandlung der antiken Bildniskunst seit den Griechen. In der Tat sind mit ihm, wie noch zu zeigen sein wird, völlig neue Gestaltungsmöglichkeiten in die Welt getreten, die außerhalb des griechischen Weltbegriffes lagen, die aber zu größter Bedeutung gelangten, selbst noch für die italienische und europäische Kunst von der Renaissance ab. In dem Rom der späten Republik spielt der zweite Akt der antiken Porträtgeschichte, wenn wir den

[1] Wichtig, wenn auch vielfach zu weit gehend, der Aufsatz von Joh. Sieveking im Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst, NF. 12, 1937/8, 181 ff.; dazu gelegentliche Bemerkungen von Fr. Poulsen: RevArch. 36, 1932, 45 ff.; Probleme (1937), 7; Acta Archaeologica 12, 1941, 38 ff. 46 f.

ersten in der Geburt des Individualbildnisses bei den Griechen im vierten vorchristlichen Jahrhundert erblicken.

Ebensowenig kann jedoch bestritten werden, daß diese säkularen Vorgänge noch in starkes Dunkel gehüllt sind. Erfolgreiche Kritik hat zwar in den letzten Jahren so manche als spätrepublikanisch geltende Bildnisse als Arbeiten späterer Zeit erkannt und ausgeschieden. Dadurch wurden unsere Anschauungen vom frührömischen Porträt gereinigt, aber keineswegs gefestigt. Immer noch müssen sie sich mit den verschiedenartigsten Elementen abfinden, die scheinbar beziehungslos nebeneinander stehen; und das Zustandekommen einer großen und neuen, letztenendes doch wieder einheitlichen Porträtgesinnung bleibt ein Rätsel. Die zeitliche Gliederung der aus mehr als sieben Jahrzehnten stammenden Denkmäler, die Unterscheidung von Stilphasen zwischen Sulla und Augustus liegt noch ganz im Argen. Die wenigen gewagten Versuche, vom Stil her zu einer genaueren Datierung einzelner republikanischer Bildnisse auf ein Vierteljahrhundert oder gar ein Jahrzehnt zu gelangen, widersprechen einander. Der äußere Ausdruck für diese ungeklärte Sachlage ist die so vertraute und trostlose Aufschrift „Ende der Republik", die für alle voraugusteischen Bildnisse in Museen und Katalogen üblich geworden ist. Und doch können ohne Einsicht in die zeitliche Schichtung des Materials die tieferen Fragen nach der Entstehung und dem Werdegang der römischen Porträtkunst nicht zuverlässig beantwortet werden. Die Ursachen dieses unbefriedigenden Standes unserer Kenntnisse liegen großenteils im Gegenstand selbst. Im Kreise der gentilen Bildnisse fehlt es fast ganz an sicheren, unabhängig von der Stilbeobachtung zu gewinnenden Daten; jedenfalls reichen die wenigen nicht aus, um eine Stilgeschichte darauf aufzubauen. Ein wenig besser steht es mit den Büstengrabsteinen. Allein im Ganzen genommen scheinen sie im Gefolge der gentilen Bildniskunst erst spät, in der spätcäsarischen Epoche, einzusetzen, und nach dem oben Bemerkten ist von ihnen eine tragfähige Datierungsgrundlage nicht zu erwarten. Es besteht ein natürliches Gefälle zwischen den beiden Gattungen hauptstädtischer Porträts, und seine Mißachtung hat sich nicht günstig ausgewirkt. So bleiben dort, wo der Stil wirklich zu erfassen ist, die Daten aus; wo diese aber vorhanden sind, ist das Stilbild verschwommen, rückständig, unzuverlässig. Schließlich und nicht zuletzt erschwert die geschichtliche Lage der frühen römischen Kunst selbst den Einblick in die Werdestufen des Porträts. Aus der Umhüllung der reichen späthellenistischen Kunst auf griechischem und italischem Boden befreit sie sich langsam zu eigenem Wesen, Gehalt und Stil. Eine schier erdrückende Überlieferung lastet auf ihr, zahlreiche Formmöglichkeiten bieten sich ihr nebeneinander an, die sie abtastet. Mannigfaltige Strömungen, hellenistische und vorhellenistische, italische, römische durchkreuzen und folgen einander. Das frühe römische Bildnis ist keine Urzeugung, und eine einfache Entwicklung wie sonst in archaischen Kunstepochen kann es nicht gegeben haben. Oder ist der Kern, der sich „entwickelt" haben könnte, noch nicht erkannt?

Immerhin treten die Probleme der republikanischen Bildniskunst aus dem gegenwärtigen Stande der Forschung[1] deutlich hervor. Folgerichtig hat man die lückenhaften Quellenverhältnisse durch allgemeine Überlegungen zu überbrücken versucht, in denen sich vornehmlich drei

[1] Das kürzlich erschienene Werk von Otto Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (1941), das einzelne dieser Probleme einer Lösung näher gebracht hat, konnte in dem folgenden Überblick nur teilweise noch eine Berücksichtigung finden.

Grundgedanken abzeichnen[1]. Einmal führte der Voraufgang des etruskisch-mittelitalischen Porträts zu der Hilfsvorstellung, es müsse sich eine allmähliche Überleitung von diesem in die römische Bildniskunst aufzeigen lassen, so daß die Nähe zum mittelitalischen Stil zugleich ein höheres Alter bedeute[2]. In der Praxis wie in der Theorie hat diese Annahme versagt. Das römische Porträt hat das italische überwunden und verdrängt, kann also nicht von diesem hergeleitet werden. Zum andern legte die an sich fruchtbare Erkenntnis, daß die römische Bildniskunst auf der formalen Grundlage der späthellenistischen aufbaute, es nahe, jene als eine lokalrömische Reaktion auf das hellenistisehe Porträt aufzufassen. Eingewanderte griechische Künstler hätten dieses nach Rom eingeführt, seien einer allmählichen Romanisierung verfallen und hätten schließlich in einheimischen Bildhauern ihre Nachfolger gefunden. Die Stilentwicklung des römischen Porträts sei also in den Phasen seiner langsamen Ablösung vom griechischen Vorbild und seiner Verselbständigung zu erblicken[3]. Das schwächste Glied in dieser Überlegung ist zweifellos der Begriff der „Reaktion"[4]. Kann durch einen solchen, vornehmlich passiven Vorgang die Höhe und die Leistung der römischen Porträtkunst wirklich erklärt werden? Jedenfalls aber ist die Vorstellung, als ob die Einwirkung des späthellenistischen Porträtstils als auslösende Kraft nur einmal am Anfang gestanden hätte, zu einfach. Ein Blick auf die voraugusteische Plastik, Malerei und Baukunst, ja noch auf die Bildniskunst der augusteischen Epoche zeigt, daß die Rezeption der griechischen Form das ganze erste vorchristliche Jahrhundert erfüllte und einen weit verwickelteren Prozeß darstellt. Auch diese Theorie einer allmählichen Umwandlung des späthellenistischen in einen römischen Bildnisstil lieferte, ungeachtet ihrer richtigen Bestandteile, keine taugliche Grundlage für eine geschichtliche Ordnung der erhaltenen Denkmäler. Endlich suchte man, methodisch durchaus mit Recht, nach einer römischen Quelle der republikanischen Porträtform und glaubte sie in der *imago*, der Totenmaske der römisch-italischen Bestattungszeremonien und des römischen Atriums, zu finden, die schon frühzeitig als Vorläuferin des römischen Porträts angesehen wurde. Je stärker die Totenmaske durch die Züge eines Bildnisses hindurchschlage, desto älter müsse dieses sein[5]. Wie es nun auch um die Beziehungen zwischen Totenmaske und Bildnis bestellt sein mag, für Datierungsfragen haben sie sich als unbrauchbar erwiesen[6].

Wo diese Theorien einer stufenweisen Loslösung des römischen Porträts vom mittelitalischen, vom hellenistischen oder von der altrömischen Totenmaske von ihren Gegnern einer Prüfung unterzogen wurden, da vollzog sich diese naturgemäß in der Einzelinterpretation der erhaltenen

[1] Abseits steht eine wohl heute wieder aufgegebene Neigung, eine Materialfolge von Kalkstein und Travertin bis zum Marmor anzunehmen und Köpfen aus gröberem Material im allgemeinen ein höheres Alter zuzubilligen: Fr. Poulsen, Mellem Glyptotekets romerske Portraetter, Kunstmuseets Aarsskrift 13/15, 1920, 12f. und Abb. 9—12; Probleme 7f.

[2] Kaschnitz a. O.

[3] Die hier geschilderte Anschauung steht mehr oder weniger ausgesprochen im Hintergrund der Arbeiten von Sieveking und Fr. Poulsen, vgl. vor allem dessen „Probleme". Auch Vessberg ist von dieser Auffassung beeinflußt.

[4] Mit diesem Begriff faßt Sieveking, 177f., das Verhältnis der römischen Richtung zu der hellenistischen; er ersetzt durch ihn den in einer früheren Schrift verwendeten der „Kreuzung": 91. Berl. Winckelmannsprogramm (1931) 26ff.

[5] A. N. Zadocks-Josephus Jitta, Ancestral portraiture in Rome and the art of the last century of the Republic (1932).

[6] R. Horn, Gnomon 9, 1933, 657ff.

Bildnisse. In dieser erneuten Sichtung der Denkmäler liegt der sehr wesentliche kritische Ertrag der jüngsten Bemühungen um das römische Porträt, der am besten in den genannten Schriften von *Sieveking* und *Horn* zu überblicken ist. Er scheint zu wenigstens einer eindeutigen Feststellung zu berechtigen. Denn nun sieht es so aus, als ob alle sogenannten republikanischen Bildnisse samt und sonders erst in der letzten Zeit Cäsars und unter dem zweiten Triumvirat entstanden seien. So wären denn die Konstruktionen, mit denen man frühere Stufen des römischen Porträts wiederzugewinnen versuchte, wieder in sich zusammengestürzt und die Versuche, in das Werden der römischen Bildniskunst einzudringen, mißlungen.

Man scheint durchaus bereit zu sein, dieses durch mannigfache Fehlschläge aufgezwungene und durch stilistische Einzelbeobachtungen empfohlene Bild ohne historische Tiefenperspektive als geschichtliche Wirklichkeit hinzunehmen. Aber leistet es wirklich, was es soll? Besitzt es auch nur einen Schein von innerer Wahrheit? In reicher und sicherer Ausprägung, zum erstenmal ein anderes als das Jahrhunderte beherrschende griechische Bildnis, in selbstbewußter Auseinandersetzung mit diesem und — ohne Vorstufen soll die römische Porträtform um die Jahrhundertmitte plötzlich da sein? Erklären ließe sich dies höchstens als Reaktionserscheinung, eine Deutung, auf deren Fragwürdigkeit wir schon hingewiesen haben. Mindestens müßten die starken Kräfte älter sein, aus denen diese „Reaktion" aufstieg. Kann man sich diese Kräfte nur geistig, ohne Verwirklichung in Bild und Form vorstellen? Was wir republikanisches Porträt nennen, wäre auf zwei kurze Jahrzehnte des Übergangs zwischen hellenistischem und augusteischem Bildnis beschränkt. Genügte diese Übergangsrolle, um einen Stil zur Reife zu bringen, dessen grundlegende Bedeutung und dessen gewaltige Wirkung nicht bestritten werden können? Mutatis mutandis wäre dies nichts anderes, als wenn wir die Hochklassik der perikleischen Kunst ohne das Fundament des strengen, frühklassischen Stiles verstehen müßten. Und ist es glaublich, daß der sullanische Aufbruch der römischen Kunst, in Baukunst und Malerei so reich an neuen Grundlegungen, allein auf dem so urrömischen Feld des Bildnisses eine blanke Lücke aufzuweisen hätte? Der Fortunatempel von Praeneste und das Tabularium in Rom[1], beides sichere Bauten der sullanischen Epoche, die Arkade als neues Fassadenmotiv — jene geniale Synthese von römischem Bogen und dekorativ vorgeblendetem griechischen Säulenjoch, die der griechischen Säulenfront gleichwertig gegenübertrat —, der Architekturstil in der Wandmalerei, dessen Anlauf ebenfalls in sullanischer Zeit beginnt[2], all dies bestimmt auf Jahrhunderte den Gang der römischen Kunst wie das republikanische Porträt, das es jedoch zu Sullas Zeit noch nicht gegeben haben soll. Eine solche Ungleichzeitigkeit der Kunstgattungen ist zwar denkbar, hier aber nicht eben wahrscheinlich.

Es fehlt jedoch nicht an unmittelbaren Beweisen für das Vorhandensein einer neu aufstrebenden und epochemachenden Bildniskunst in Rom schon mit Beginn des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Nicht zu beseitigen ist die Aussage der Münzen, welche Münzmeister der cäsarischen Epoche, vereinzelt auch schon früher, mit den Köpfen ihrer Vorfahren

[1] Nach den grundlegenden Untersuchungen R. Delbrücks (Hellenistische Bauten in Latium) vgl. zum Fortunatempel: H. Ch. Bradshaw, Papers of the Brit. School at Rome 9, 1920, 233ff. Taf. 27ff.; G. Hörmann, RM. 40, 1925, 241ff.; O. Marucchi, Guida archeol. di Palestrina (1932) 31ff., zum Tabularium zuletzt: BullCom. 57, 1939, 201 Tav. agg. B.

[2] Zuletzt H. G. Beyen, Die Pompejanische Wanddekoration I (1938) 13ff. bes. 21 und 37.

prägten[1]. Diese Münzbildnisse weisen in stilistischer Beziehung eine weit größere Variationsbreite auf, als sie die Prägezeit besessen hat. Es liegt auf der Hand, daß sie, wo es irgend möglich war, zuverlässige oder wenigstens durch ihr Alter bekräftigte plastische Wiedergaben der Dargestellten benutzten. In der Tat ordnen sich die Stilphänomene sinnvoll nicht nach dem Emmissionsjahr der Münzen, sondern nach der Lebenszeit der verewigten Ahnen. In dieser Reihe ist nun mit der Wende zum letzten Jahrhundert der Republik ein deutlicher Bruch zu erkennen. Für die Männer der älteren Jahrhunderte vor dieser Grenzscheide, von den Königen Roms bis zu Scipio Africanus, tritt für die meist nicht vorhandene Porträtüberlieferung eine künstlerische Tradition ein. Entweder das bärtige Idealbild des Königs oder hohen Magistrats, abgeleitet aus der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts und den Münzschneidern vertraut aus zahlreichen Denkmälern des hellenistisch-italischen Stils in Rom, oder der Typus des hellenistischen Herrscherbildnisses wird dem Phantasieporträt zugrundegelegt, wenn nicht wie wahrscheinlich bei dem älteren Africanus eine hellenistische Bildnisstatue vorhanden war; nur in zwei späten Ausnahmefällen, bei dem cäsarähnlichen Marcellus und bei dem brutusähnlichen S. Sulpicius Rufus, erscheint das Münzbild frei auf der Grundlage des Stils der Prägezeit konstruiert[2]. Der Umschwung setzt mit den Münzbildern des A. Postumius Albinus (Abb. 54), des Konsuls von 91, des Diktators Sulla und des C. Coelius Caldus (Abb. 77) ein. Sie zeigen nicht nur den in der Ausbildung begriffenen Porträtstil der römischen Republik: die besten Exemplare enthalten ältere Stilformen, besonders in der Wiedergabe der Haare, die in der Prägezeit nicht mehr oder mindestens nicht mehr bei originalen Schöpfungen nachzuweisen sind[3]. So ergibt sich der zwingende Schluß, daß den Münzschneidern für die Dargestellten von

[1] Zusammengestellt von C. Serafini, BullCom. 25, 1897, 1ff. Taf. 1, und J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie I, Münztaf. 1. Den vollständigsten Überblick bietet jetzt O. Vessberg, Taf. 1—14, allerdings nicht immer nach den besten Exemplaren und überwiegend nach stark vergrößerten Abgüssen, in denen die Einheit des Münzporträts verloren geht und die Unebenheiten des Abgusses sich störend in den Vordergrund schieben; seine ausführliche Behandlung, 119ff., geht fast überall mit der hier gegebenen zusammen.

[2] Römisch-ideal: Titus Tatius, auf Denaren des L. Titurinus Sabinus wahrscheinlich um 87 (Grueber, CRR. I 297f.). — Numa, auf Denaren des C. Marcius Censorinus um 87 (Grueber I 301). — L. Iunius Brutus und C. Servilius Ahala auf Denaren des M. Iunius Brutus von 59 und auf Aureus von 43—42 (Grueber I 480 und II 477). — L. Domitius Ahenobarbus auf Denaren des Cn. Dom. Ahenobarbus von 42—41 (Grueber II 488; vgl. zu diesem den Peperinkopf in Tarquinia, RM. 41, 1926, 180 Abb. 18; Herbig a. O. Abb. 13; mit Seitenansicht: G. Qu. Giglioli, L'Arte etrusca, Taf. 256, 1, zu dessen Datierung noch ins 4. Jahrhundert v. C. jetzt der etwas ältere Kopf oskischer Herkunft aus Capua, Le Arti 4, 1941/42, Taf. 10, 1—2, heranzuziehen ist).

Hellenistisches Herrscherbild: Ancus Marcius, auf Denaren des L. Marcius Philippus vermutlich des Jahres 56 (Grueber I 485f.). — Eine noch ungeschickte Übertragung eines hellenistischen Typus auf die Münze ist der behelmte Kopf des älteren Scipio Africanus auf Denaren des Cn. Cornelius Blasio um 91 (Grueber II 294ff.).

Phantasiebildnisse im Stil der Prägezeit: M. Claudius Marcellus, auf Denaren des P. Cornelius Lentulus Marcellinus wahrscheinlich um 42 (Grueber I 567). — S. Sulpicius Rufus, auf Denaren des L. Servius Rufus wahrscheinlich um 42 (Grueber I 566f.); man vergleiche den Aureus mit dem Kopf des M. Brutus (Grueber III Taf. 111, 12; Bernoulli I, Münztaf. 3, 76).

[3] Aulus Postumius Albinus, auf Denaren des Decimus Postumius Albinus Bruti f. um 49 (Grueber I 507f.; unten S. 62). — Sulla, auf Denaren des Qu. Pompeius Rufus um 57 (Grueber I 484f.). — C. Coelius Caldus, auf Denaren des gleichnamigen Münzmeisters um 61 (Grueber I 474f.). Gute Abbildungen bei Fr. Poulsen, Probleme Taf. 28 Abb. 33 und Vessberg, Taf. 14 (Sulla und Coelius Caldus). — Gemeint ist das „Flockenhaar", in dem Poulsen einen im späten Hellenismus und in der sullanischen Epoche blühenden Stil der Haarwiedergabe erkannt hat.

spätestens den neunziger Jahren ab zuverlässige plastische Bildnisse der neuen Art vorgelegen haben müssen.

Auf eine gleichzeitige Neubelebung des Porträtgedankens deutet auch die Richtung, welche die Aufstellung von Weih- und Ehrenstatuen um diese Jahre nahm. Daß es mehrere Statuen von Marius und Sulla gab, will zunächst nicht viel heißen; und wenn man für eine Statue des Marius in Ravenna aus der Beschreibung des Plutarch — (λιθίνην εἰκόνα) πάνυ τῇ λεγομένῃ περὶ τὸ ἦθος στρυφνότητι καὶ πικρίᾳ πρέπουσαν — auf eine realistische Darstellung ganz im Sinne des republikanischen Porträts schließen darf, so ist es zwar wahrscheinlich, daß sie noch zu seinen Lebzeiten geschaffen wurde, aber bei dem Interesse Cäsars für Marius durchaus möglich, daß es sich um eine spätere Restaurierung handelt[1]. Neu ist dagegen, daß solche Ehrungen nun auch auf sonst wenig bekannte Persönlichkeiten ausgedehnt werden, so, wenn dem C. Marius Gratidianus für eine Münzreform zwischen 85 und 82 Statuen in allen Stadtteilen errichtet werden[2] oder der Ädil des Jahres 74 M. Seius für eine verbilligte Getreideverteilung Statuen auf dem Kapitol und dem Palatin erhält[3]. Auch ein Privatmann wie der Dichter Accius konnte vor 84 eine Bildnisstatue von sich selbst im Tempel der Musen aufstellen[4]. Was sollte diese an hellenistische Stadtverhältnisse erinnernde Überschwemmung mit Ehrenstatuen bedeuten, wenn diese nicht wie dort durch einen ausgesprochenen Porträtcharakter unterscheidbar gewesen wären und hierdurch für den Dargestellten wie für die Öffentlichkeit ein erhöhtes Interesse gewonnen hätten? Augenscheinlich brach damals, mit dem Zeitalter der Bürgerkriege, das gentile Bildnis und mit diesem der Gedanke des individuellen Porträts in breiter Front in das öffentliche Leben ein. So konnte es nicht ausbleiben, daß die frühe Porträtkunst der sullanischen Epoche auch auf die Kunst außerhalb Roms einzuwirken begann. In Etrurien und Griechenland ist diese Einwirkung auf eine von Hause aus ganz andersartige künstlerische Tradition mit aller Deutlichkeit zu fassen. Um von den späten, aber mitunter noch mit etruskischen Inschriften versehenen Porträtfiguren auf Sarkophagen und Urnen zu schweigen[5], ist für Etrurien ein einzigartiger Zeuge dieser Ausstrahlung des römischen Bildnisstils der sogenannte Arringatore, die Bronzestatue des Avle Metle in Florenz[6]. Ihr Stil ist keineswegs rein etruskisch. Über die italische Formengrundlage, die stets in Gefahr ist, in schlaffe Allgemeinheiten zurückzusinken, breitet sich wie ein Schleier die eigentümlich sachliche römische Porträtauffassung, und man spürt, wie es noch nicht ganz gelingt, die *moles iners* in die übernommene, zugleich straffe und aufgeschlossene Porträtgestalt einzuschmelzen. Daß aber dieses Werk in den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts seinen Platz finden muß, ist allgemein zugestanden[7]. Ebenso läßt sich im Osten die erste Widerspiegelung der römischen Porträtform datieren an den meist Römer darstellenden Bildnisköpfen aus

[1] Plutarch, Marius 2. Im Jahre 65 ließ Cäsar nächtlicherweile Statuen des Marius auf dem Kapitol aufstellen, Plut., Cäsar 6. Vgl. jetzt auch Vessberg 73f.

[2] Plinius NH. 43, 27. RE. 14, 1825ff.

[3] Plinius NH. 18, 16. RE. 2A, 1122.

[4] Plinius NH. 34, 19.

[5] Vgl. vorläufig D. Levi, L'Arte etrusca e il ritratto, Delado 13. 1933, 222f.

[6] ABr.86–88, nach neuen Aufnahmen: Fr.Poulsen, Probleme Abb. 26; W.Technau, Die Kunst der Römer, Abb.22–23.

[7] Zur Datierung des „Arringatore": G. Kaschnitz-Weinberg, Rendic. Pont. Accad. 3, 1925, 346 und RM. 41, 1926, 184ff.; J. Sieveking, Münch. Jahrb. NF. 5, 1928, 25 und Gnomon 8, 1932, 422; C. C. van Essen, Mededeelingen 6, 1926, 45; Fr. Poulsen, Probleme 15; Vessberg 172.

Delos[1]. Da sie größtenteils aus den fast durchweg im Jahre 88, spätestens jedoch 67 zerstörten Häusern stammen, sind sie, vor allem die durch besondere Güte hervorragenden Arbeiten, schwerlich später geschaffen[2]. Hier enthüllt sich die Auflockerung des konzentrierten und pathetischen späthellenistischen Stils durch die eindringende römische Porträtform beispielhaft an dem Weg, der von dem im Theaterquartier gefundenen Kopf zu dem Bildnis aus der Zisterne des Diadumenoshauses[3] führt. Die gleiche Ausdruckssprache der Kopfhaltung und die große Ähnlichkeit in der Wiedergabe und Zeichnung des kurzgelockten Haares weisen auf enge Zusammenhänge, vermutlich auf Werkstattüberlieferung. Mit Recht datiert *Michalowski* den älteren der beiden Köpfe in den Anfang des Jahrhunderts, während er den jüngeren gegen 70 ansetzt. Auch dies deutet auf eine erste Blüte des römischen Porträts in der Epoche Sullas[4].

Während die Durchforschung der unmittelbaren Denkmälerüberlieferung in Rom nicht ohne den Anschein eines zwingenden Nachweises dazu geführt hat, ein römisches Porträt in der Zeit vor Cäsar zu leugnen, bekräftigen mittelbare Zeugnisse — die Münzbildnisse, die Ausbreitung des Gebrauchs der Ehrenstatue, die Reflexe in Etrurien und Griechenland — das Vorhandensein und die Bedeutung einer sullanischen Porträtkunst. Denkmälerkritik steht scheinbar unversöhnlich gegen eine auf breiterem Felde gewonnene geschichtliche Anschauung. Enthält jene die historische Wahrheit oder hat sie versagt? Wo sind dann die originalen Bildnisse aus der Zeit Sullas? Aus dieser widerspruchsvollen Situation ergibt sich jedenfalls von selbst die dringlichste Aufgabe auf diesem Gebiet der römischen Ikonographie: die Untersuchung und, wenn möglich, der Wiederaufbau der Porträtgeschichte der ersten Jahrhunderthälfte.

Es sind auf's neue die alten Fragen: Wie und aus welchen Wurzeln ist die römische Bildniskunst entstanden? Wie und durch welche Stilphasen hat sie sich entfaltet? Was ist in ihren Anfängen eigentlich vor sich gegangen? Diese Fragen sollen in den folgenden Kapiteln einer Beantwortung nähergebracht werden.

Freilich hat sich auch ergeben, daß die alten Wege der lediglich stilistischen Untersuchung nicht zum Ziele führen können. Insofern als das Porträt weniger auf die Welt als in einer Art Rückspiegelung auf das eigene Ich bezogen ist, nimmt es in der Kunst eine Sonderstellung ein und ist noch enger in das Leben und die Geschichte, die Sitte und den Geist der Gesellschaft verflochten, die es hervorgebracht hat. Um in seine geschichtliche Erscheinung einzudringen, kann es nicht genügen, es nur von der formalen Seite her zu fassen, die ihm mit aller bildenden Kunst gemeinsam ist. Auf das Porträt als solches und auf den ganzen Umkreis seiner künstlerischen, herkömmlichen und geistigen Beziehungen muß schon der ordnende, nicht erst der verstehende Blick gerichtet sein. Daher muß auch hier, um einen tragfähigen Boden zu gewinnen, zunächst noch einmal nach dem Wesen und den Ursprüngen des frühen römischen Porträts gefragt werden.

[1] C. Michalowski, Exploration de Délos 13 (1932): Les portraits héllénistiques et romains.

[2] G. Lippold, Gnomon 12, 1936, 589f.

[3] Michalowski, a. O. Taf. 23/24 und 10/11.

[4] Auch an kunstgeschichtlichen Nachrichten über das sullanische Porträt fehlt es nicht ganz. Zwar ist in dem kurzen Abriß über das Porträt in Rom bei Plinius, NH. 35, 4—14, zunächst nur von der römischen Bildnismalerei die Rede. Aber die *imaginum pictura*, deren völligen Untergang die Quelle des Plinius beklagt, unterscheidet sich da in nichts von dem Stil der römischen Bildnisplastik: qua *maxime similes* in aevum propagabantur figurae. Daß die Blüte dieser Bildnismalerei noch vor das Jahr 79 fällt, wird weiter unten gezeigt werden (S. 29f.).

Im Anschluß hieran bedürfen die noch nie im Zusammenhang erörterten, geschweige denn geklärten Fragen der Überlieferung einer wenigstens das Grundsätzliche sichernden Bearbeitung. Erst auf dieser Grundlage kann mit Aussicht auf Erfolg an die Ermittlung fester Anhaltspunkte für die Anfänge des römischen Bildnisses herangegangen werden. Auf die bloße Stilbeobachtung ist dabei wenig Verlaß. Sie bleibt angesichts der gerade für die Anfänge vorauszusetzenden Vielzahl der Gestaltungen und Richtungen mehrdeutig und birgt, da die Wandlungen des Stils erst das übergeordnete Problem darstellen, stets die Gefahr in sich, in einen Zirkelschluß hineinzuführen. Das Verfahren kann nicht empirisch genug sein: Gruppen von gentilen Bildnissen herauszuheben, die auf den gleichen künstlerischen Quellpunkt, mehr oder weniger symbolisch auf die gleiche Werkstatt hindeuten; und es wird alles darauf ankommen, ob es gelingt, solche Gruppen auf Grund der erweiterten Beobachtungsmöglichkeiten zeitlich festzulegen. Das letzte Ziel wird jedoch sein, den Werdegang des frühen römischen Porträts zu erkennen und zu verstehen. Das bedeutet weniger eine Ausweitung als eine Konzentration des Blickfeldes. Denn eine eigentliche „Entwicklung" kann es über die ganze Weite seiner vielfältigen Erscheinungen nicht gegeben haben, wohl aber ein Wachsen und Reifen seines Kerns, nämlich der eigentümlich römischen Porträtform in den Stufen ihrer plastischen Verwirklichung. Es ist nützlich, sich dieser notwendigen Einschränkung bewußt zu werden, auch dessen, daß in der plastischen Entfaltung der republikanischen Porträtform der einzige zuverlässige Maßstab für künftige Datierungen nach dem „Stil" gefunden werden kann.

Durch diese aus der gegenwärtigen Lage gewonnenen Gesichtspunkte ist der Gang der folgenden Darlegungen bestimmt.

ERSTES KAPITEL

WESEN UND URSPRÜNGE DES FRÜHEN RÖMISCHEN PORTRÄTS

Griechisches und Römisches Bildnis

Die römische Bildniskunst erhebt sich auf einer Mehrzahl von Voraussetzungen. Daß sie auf italischem Boden erwachsen ist, hat sie nie ganz verleugnet[1]. Allein diese Abhängigkeit bleibt auf die nicht oder kaum sichtbare Wurzelregion beschränkt. Darüber hat sich ein veredelter Baum ganz anderer Art entfaltet. Er ist römisch und in seinem Wesen nicht mehr vom Gemeinitalischen her bestimmt. Lassen wir dieses beiseite, so sind zwei besonders triebkräftige Wurzeln zu erkennen.

Die eine ist das griechische Porträt, das der Welt die Gestalt des individuellen Menschen geschenkt hat, im Besonderen die späthellenistische Bildniskunst. Diese hat die neue Grundlage für das frühe römische Porträt hergegeben. Die Bedeutung dieser Tatsache, die weit über eine bloße Auslösung einheimischer Kunstkräfte hinausgeht, wird wohl von niemandem mehr bestritten[2]. Griechische Künstler sind sicher an dieser Einbürgerung der griechisch-hellenistischen Form in Rom beteiligt gewesen, nachdem um die Mitte des 2. Jahrhunderts[3] die Schleusen zwischen der griechischen und der römischen Welt aufgezogen wurden wie nie bisher in der italischen Vergangenheit. Die Blüte und die Eigenart der ersten römischen Kunst in der sullanischen Epoche, darunter auch der Bildniskunst, ist nur aus diesem Einströmen künstlerischer Formen und Kräfte von der östlichen Hemisphäre des Mittelmeeres zu verstehen.

Mitnichten ist die römische Bildniskunst jedoch eine bloße Fortsetzung der hellenistischen auf anderem Boden. Jeder Gang durch eine Sammlung antiker Porträts zeigt das. Bildnisse gerade der republikanischen Zeit, in der sich die römische Porträtform mit einer später selten wieder erreichten Eindeutigkeit verwirklichte, sind nicht wie Sterne über uns, sondern wie Schicksalsgenossen; sie sind nicht zeitlose Wahrheit, sondern von dem gleichen harten Wirklichkeitsraum umgeben, in dem noch wir leben. Es ist ihr eigener, tief unterschiedlicher Charakter, der es verbietet, die römische Bildnisform allein aus der späthellenistischen abzuleiten. Welches ist

[1] Siehe oben S. 1.

[2] Vgl. Fr. Poulsen, Probleme 19. Vessberg 173f.

[3] Wichtige Daten: die griechische Philosophengesandtschaft 156, die Eroberung Korinths 146, die Errichtung des ersten Marmortempels griechischen Stils in Rom durch Hermodoros um 140.

ihre zweite Wurzel? Vielleicht ist es ratsam, dieser Frage eine andere voranzustellen: Was ist das Neue, das mit dem römischen Porträt in die Welt getreten ist?

Dies Neue kann nur am griechischen Bildnis gemessen werden, gegen das es sich durchsetzt; es zeigt sich in dem Unterschied, der den römischen Porträtcharakter vom griechischen trennt. Oft wurde der Versuch gemacht, diese Andersartigkeit zu erfassen. Das Ergebnis war mit geringen Abschattierungen stets das gleiche: man hob den „Realismus“ des römischen von dem „Idealismus“ des griechischen Bildnisses ab[1]. Der weite Umfang dieser Begriffe, die alles und nichts bedeuten können, bedurfte einer genaueren Festlegung. Der römische Realismus wird auf den „radikalen Wirklichkeitssinn“ dieses Volkes zurückgeführt; er wird gegen jede impressionistische Wirklichkeitserfassung abgegrenzt und genauer als „eine wahre Reproduktion der wirklichen Existenz“ bestimmt[2]. In dieser Bedeutung geht er in den Begriff des „Verismus“ über, der „Tendenz, eine möglichst getreue Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung eines individuell bestimmten Objektes anzustreben, eine Wiedergabe, die in der Absicht angefertigt wird, die Wirklichkeit durch eine möglichst vollkommene, zum Teil auch unter Mithilfe von mechanischen Mitteln erzielte Nachbildung zu ersetzen“[3]. Diese Feststellungen enthalten zweifellos fruchtbare Erkenntnisse. Einem solchen Abdruckverfahren, das viel von dem Rohstoff der Erscheinung mit allen scheinbaren Zufälligkeiten in die Kunstform mit hineinnimmt, haftet, wie verschiedentlich bemerkt wurde, noch manches Unkünstlerische an. Man mag hierin etwas Archaisches empfinden, das die Haltung und frühe Lebensstufe der Römer mitten in der überreifen Umwelt des Hellenismus und seiner Kunst kennzeichnet; „archaisch“ freilich ganz anders verstanden als bei den Griechen: mehr als „primitiv“, als Gegensatz und mögliche Vorstufe des Klassischen, das denn auch in der augusteischen Kunst die Oberhand gewann. Man mag also diese formalen Eigenschaften verbunden finden mit den tieffließenden Strömen der römischen Geschichte. Indes, ist damit etwas gesagt, das nicht ganz allgemein für alle frühe Kunst der Römer gälte? Mit der Hervorhebung und näheren Umschreibung ihres Realismus ist in Wahrheit nicht die römische Porträtform, sondern der römische Stil in der Kunst erfaßt[4].

Die Anwendung dieser Einsichten auf den besonderen Fall des Bildnisses führt nun allerdings schon weiter. Der Bildnisstil formt sich in dem von beiden Seiten her bestimmten geistigen Spannungsfeld zwischen dem Künstler, dem Plastiker oder Maler, und der Physiognomie des bestimmten Menschen, dessen Individualität er darstellend zu verwirklichen sucht. Nicht nur das Wie, auch das Was ist dabei von der gestaltenden und auswählenden Tätigkeit des Künstlers abhängig. Nicht nur in das Was, auch in das Wie wirkt die einmalige Geistesart des Dargestellten hinein. Das Besondere der Porträtkunst im Verhältnis zu aller übrigen Kunst liegt darin, daß der Künstler als Gegenstand ein Geistwesen und einen Willensträger gleich differenzierter Art

[1] Zuletzt G. Möbus, Vom Gesicht des Römers, N. Jahrbb. f. Antike u. dt. Bildung 4, 1941, 297, wo dieser Unterschied überzeugend mit den für Griechen und Römer zentralen Begriffen von λόγος und *res* in Verbindung gebracht wird.

[2] G. Kaschnitz-Weinberg, Marcus Antonius, Domitian, Christus (Schriften d. Königsb. Gel. Gesellschaft, geistesw. Kl. 14, 2, 1938) 5.

[3] Ders., RM. 41, 1926, 179 Anm. 1.

[4] Auf die knappste Formel hat W. Technau, Die Kunst der Römer 59, den Gegensatz des römischen Stils zum griechischen gebracht: „Er strebt nicht nach dem gestalteten Bild, sondern nach dem Abbild.“

sich gegenüber findet, so daß er im gleichen Akt bezwingt und bezwungen wird. Ganz offenbar sieht nun der römische Porträtist seine Aufgabe anders als der griechische, und wird selbst der griechische Künstler in Rom durch die Übermacht der Umwelt und seines Gegenstandes zu einem anderen Sehen genötigt. Das Porträt kommt auf Wegen zustande, denen sich die griechische Bildniskunst wohl genähert hatte, die sie aber durch Ursprung, Wesen und Tradition gehindert wurde je zu beschreiten. Der römische Porträtist[1] nimmt die äußere Hülle des menschlichen Gesichts mit ihren Hautfalten, Runzeln, Warzen, ja selbst Verbildungen und häßlichen Dissonanzen so ernst, wie sie nie genommen wurde. Hier gibt es für ihn keine Zufälligkeiten. Sie ist für ihn verbindlich. An dieser äußeren Hülle, und ohne sie im geringsten zu verändern, zeigt er auf, was ihm von dem Innern des Dargestellten gegenwärtig wird. Das Gegenbeispiel liefert die klassische Bildniskunst der Griechen, die das Mannigfache nicht vor den Augen ausbreitet, sondern zusammenzieht, die nicht von außen nach innen drängt, sondern aus dem ergriffenen Innern in der Verdichtung alles Ideenhaften die äußere Form aufbaut. Daß griechische Bildnisse des späten Hellenismus mit ihrer wachsenden Fülle von Einzelzügen, die nur noch locker in der vielfältig bewegten Oberfläche sitzen[2], nahe an die realistische Oberflächenwirkung römischer Porträts herankommen, darf nicht dazu führen, die grundsätzliche Verschiedenheit des Aufbaus zu übersehen. Die Vielfältigkeit der Oberfläche wirkt hier formschwächend, nicht formbestimmend wie in Rom. Wohl aber wird in dieser Annäherung des späthellenistischen Porträtstils an den römischen von ganz anderen Voraussetzungen aus der Ort der schöpferischen Begegnung sichtbar und verständlich: der Begegnung von griechischem Können und römischem Wollen. Nur ist eben der Ansatz zum Porträt in Rom ein von Grund aus neuer; so neu, daß sich das römische Bildnis zum Gegentypus des griechischen zu entwickeln vermag. Dieser Ansatz ist wie der Sprung über einen Graben, der in eine verwandelte Wirklichkeit führt. Während der griechische Künstler aus einer einheitlichen Idee des Dargestellten heraus sich auswählend und betonend über die Sinnenwirklichkeit erhebt und gestaltet, während er synthetisch verfährt, unterwirft sich der römische dem Erscheinungsbild seines Gegenstandes. Er beschreibt und zählt auf, er analysiert und verwandelt das Ergebnis seiner Analyse in das Bildnis.

„Die Grundlage des Naturalismus im republikanischen Porträt ist die spannungslose Gleichwertigkeit aller äußeren Merkmale der Physiognomie." So hat *L. Curtius* diesen Tatbestand zusammengefaßt. In der Würdigung auch des armseligsten Details durch den Künstler, in der andachtsvollen Hinnahme des Naturgegebenen, in dem es nichts Unbedeutendes gibt, in der Anerkennung einer prästabilierten „Sympathie" auch alles zufällig Erscheinenden hat er dann die Beziehungen dieser künstlerischen Haltung zum Weltbegriff der griechischen Stoa aufgedeckt[3]. Ausgezeichnet ist damit die theoretische Struktur der Zeit- und Weltstimmung erfaßt, in der auch das römische Porträt entstanden ist. Die geistige Kraft allerdings, die das vorkaiserzeitliche

[1] Veranschaulichen läßt sich dies und das Folgende am besten an Bildnissen, die einer altrömischen Richtung entstammen oder diese fortsetzen, wie den Köpfen der Sammlung Torlonia, im Vatikan, in Wien, in München (Abb. 85/6, 91, Titelbild; 89, 96, 148/49, 177/78).

[2] Beispiele für diese späthellenistische Richtung: der Bronzekopf aus Delos, Michalowski a. O. Taf. 1—7, oder der Kopf des sog. Borghesischen Fechters, P. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg 180 Abb. 105—107 (hier Abb. 56 und 52). Vgl. auch R. Horn, RM. 52, 1937, 147ff.

[3] Physiognomik des römischen Porträts, in Die Antike 7, 1931, 245ff.; ihm folgen W. Technau, a. O. 63ff., und — mit richtiger Einschränkung — R. Herbig a. O. 88.

Bildnis erzeugt hat, war nicht die spätgriechische Philosophie. Niemand wird die durch Jahrhunderte zu verfolgende Bedeutung der stoischen Lehre für die bewußte Selbstgestaltung des römischen Menschen leugnen. Aber ist sie je etwas anderes gewesen als theoretische Verbrämung und Festigung urrömischer moralischer Kräfte, Mittel der geistigen Selbstvergewisserung? So müssen auch in der republikanischen Bildniskunst, umhüllt und gefördert von der durch die Stoa am stärksten bestimmten späthellenistischen Weltstimmung, römische Kräfte des Sehens, der Anschauung und der Gestaltung herangereift sein, zumal auch ihr Stil, die spannungslose Nebeneinanderordnung der physiognomischen Einzelheiten, jenseits der Grenzen aller griechischen Anschauung liegt. Diese römischen Strebungen sind weit einfacher und fügen sich durchaus nicht widerspruchslos in das fremde Gedankensystem der Stoa: nicht Durchleuchtung der Naturform sondern Haften am Erscheinungsbild, nicht Ahnung der göttlichen Immanenz sondern schlichte Treue zum Sicht- und Tastbaren, nicht Aufspüren des inneren Bauplanes sondern verzichtendes Beschreiben und Erzählen: Chronikstil.

Mit dieser Feststellung, die auf einen besonderen römischen Porträtbegriff deutet, ist dem Folgenden schon vorgegriffen. In der Tat beschränkt sich der fundamentale Gegensatz des römischen Bildnisses zum griechischen nicht auf die Form, sondern gründet im Geistigen. Er enthüllt sich uns erst ganz in der Verschiedenheit des römischen und des griechischen Porträtbegriffs.

Gemeinsam ist beiden, daß ihnen jede sentimentale oder nur-ästhetische Absicht mangelt. Das antike Porträt hat Denkmalscharakter und bezieht sich, wenn es auch gelegentlich einen noch Lebenden darstellt, überwiegend auf die kommenden Generationen. In der Art und Weise dieser Beziehung setzt der Unterschied ein (Abb. 1 und 2). Der Grundgedanke des griechischen Porträts ist die Heroisierung des Dargestellten. Wie seit dem mykenischen Zeitalter nur die Mächtigen unter den Toten im Volksglauben zu Heroen, den Schutzgeistern der Gemeinden, erhoben werden, so ist auch nur der bedeutende Mensch porträtwürdig, als die Zeit hierfür reif wird. Es ist das Erlebnis der großen, selbstherrlichen Persönlichkeit von den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts ab, das die Griechen in der individuellen Besonderheit die Kraft und den Dämon erkennen läßt, der eine Welt in Bewegung setzen kann. Da steigen vor ihren Augen aus der großen Schar der Dahingeschiedenen, welche die Grabkunst in Bildern makelloser, götterähnlicher Schönheit verehrte, die großen Toten, die Staatsmänner, Feldherrn, Dichter, Denker, Redner, Historiker, deren Wirken in der Welt und in der Gegenwart seine Denkmale hinterlassen hat, mit ihren eigenen Zügen empor. Die Kunst verfolgt in ihren Statuen diese Wirkkräfte bis in ihre individuellen Wurzeln hinein, und so entsteht an dem Heroenstandbild und seiner jüngeren Schwester, der Ehrenstatue, die Kunstform des Porträts. In diesem vornehmlich werden jetzt die bedeutenden Männer der Vergangenheit angeschaut. Der Bezug auf das Allgemeine, die Öffentlichkeit, die Welt gehört daher zu den Grundzügen des griechischen Porträts. Es beläßt den Dargestellten nicht in seiner individuellen Vereinzelung, sondern klärt seine besondere an einer allgemein menschlichen Kraft, die je nach der Art des Dargestellten als die Kraft des Staatsmännischen, des Kriegerischen, des Dichterischen, des Rednerischen, des Denkerischen in ihm Wohnung nimmt, seinen Wuchs und seine Züge durchwaltet. Von einer großen Seinsordnung her sind diese Kräfte im griechischen Bildnis verstanden, sie sind wie sinnlich angeschaute Ideen, die das Bildnis in der Spannung zwischen Mensch und Kosmos halten. Die Dargestellten erscheinen als Träger von Weltkräften, wie sie Wirker in der Welt gewesen sind: sie sind Gründerheroen, ἥρωες κτίσται.

Und wie die Heroen im Glanz ihrer Taten und Attribute als segensreiche Mächte erkannt werden, so bleibt auch in den Porträts der großen Toten stets ein Stück Weltgebäude fühlbar, in dessen Gefüge sie und ihr Werk eingegangen sind. So kommt es, daß jedes griechische Porträt in einem weiten, geordneten, welthaften Raum zu stehen scheint, der uns nicht weniger umfängt als die Wirkung der dargestellten Persönlichkeit selbst, — es ist keine andere Welt als die der Götter und der Heroen und später die intellegible des Gedankens, der unveränderliche Seinsraum, in dem alle Dinge ihren Ort und alle Taten ihren Sinn finden.

Wie dem Nur-Persönlichen, dem Individuum, so entreißt das griechische Porträt den Dargestellten auch dem Nur-Zeitlichen, seiner besonderen geschichtlichen Situation. Es erhebt ihn, ähnlich wie den Heros der Glaube, zu einer überzeitlichen mythischen Existenz — „mythisch" hier mit dem tiefen Wahrheitsanspruch verstanden, der in dem griechischen Wort enthalten ist. Im Bildnis wird er zu etwas wesentlich Griechischem: zur „Gestalt", die außerhalb alles Werdens und Vergehens bleibende Wirklichkeit ist. Die Bildnisgestalt ist jetzt und immer. In ihr vermählen sich reines Sein und reine Gegenwart. Sie ist selbst Leben und lebt weiter. Sie schenkt dem Dargestellten eine begrenzte Unsterblichkeit, wie sie der Glaube dem Heros verleiht. Alles Zeitliche, Alter, Schicksal, Mode, ist in ihr aufgehoben — oder in unwesentliche Andeutungen zurückgedrängt, die gerade das Wissen befriedigen — und der Dargestellte wie der Heros in Jugendblüte oder Manneskraft geschaut. Noch heute spricht uns in einem griechischen Bildnis etwa des Sophokles, des Platon, Alexanders nicht so sehr das Vergangene an, stärker spüren wir in diesen Gestalten die zeitlosen Lebensmächte. Wie der zum Heros gewordene Tote ist der im Bildnis dargestellte Große von den Griechen weniger in historischer Perspektive gesehen denn in jeder Generation als gegenwärtige Macht empfunden worden. Er lebt im Bildnis weiter, selbst fernen Zeiten noch Zeitgenosse. Das Bildnis des Sokrates zum Beispiel wandelt sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, von Jahrhundert zu Jahrhundert: bald nach seinem Tode erscheint der „sachliche" Typus (wie ihn Xenophon gesehen hat), nach der Jahrhundertwende schafft Lysipp den „vergeistigten" Typus (wie er durch die Dialoge Platons wandelt), dem Hellenismus entspringt der „moralisierende" Typus[1]. Er ist stets ein Mitlebender. Das griechische Bildnis erschöpft sich nicht im Bewahren des Vergangenen, es vergegenwärtigt in einem besonderen geistig-künstlerischen Akt den bedeutenden Menschen der Vergangenheit — wiederum wie es der Kult und das Standbild des toten Heros tun. Wie anders wäre die Neigung der Griechen seit dem Bestehen einer Porträtkunst zu erklären, Individualbildnisse von Männern der Vorzeit aus freier Phantasie zu erschaffen, von deren Aussehen keine Überlieferung kündete — etwa von Homer oder den Sieben Weisen —, die „non traditos voltus" des Plinius[2]? Das griechische Bildnis zieht den Menschen der Vergangenheit heran, es beschwört eine geistige Macht. Wie vor der Heroenstatue konnten auch vor Bildnissen, zum Beispiel des Epikur, an Gedenktagen Opfer dargebracht werden[3].

[1] R. Kekule, Die Bildnisse des Sokrates, Abh. d. Preuß. Akad. d. Wiss. 1908. — Über die Statue des Lysipp: Londoner Statuette: Ed. Schmidt, JdI. 47, 1932, 259 Anm. 1; G. Lippold, Gött. Gel. Anzeigen 1938, 156 und Gnomon 19, 1943, 319; H. K. Süsserott, Griech. Plastik des 4. Jahrhunderts (1938) 174 Anm. 168. — Sitzstatue (?): Fr. Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 2, 1938, 169ff.; dagegen J. Sieveking, Gnomon 16, 1940, 478.

[2] NH. 35, 9.

[3] Diog. Laert. 10, 18; Plinius, NH. 35, 5. Fr. Poulsen, Acta Arch. 16, 1945, 178ff. — Auch Sokrates und Platon scheinen in der Akademie, wo ihre Standbilder standen, als Gründerheroen verehrt worden zu sein. Im übrigen

In dieser Porträtform ist daher die Erscheinungsweise jeder Macht, nämlich das Hinauswirken des Dargestellten in die Welt, die jederzeit die gleiche ideale ist, aufs stärkste gesammelt, während von einer Rückwirkung der Außenwelt, die dann nur die historische des Dargestellten sein könnte, auf das Aussehen und den Charakter des Menschen wenig oder nichts zu spüren ist.

Welthaftigkeit und Gestalt, reines Sein und reine Gegenwart — wenn wir mit diesen Begriffen vor ein frühes römisches Bildnis treten, müssen wir erfahren, daß sie völlig versagen, um so mehr, je römischer es ist. Der Gedanke der Heroisierung ist augenscheinlich dem Porträtbegriff der Römer fremd. Dieser ist vielmehr mit besonderer Ausschließlichkeit auf den konkreten Einzelmenschen gerichtet, in seiner unverwechselbaren Einmaligkeit und in seiner ihm zugehörigen Lebenssituation. Das römische Bildnis wird nicht zur Gestalt im griechischen Sinne, weil in die Umrisse des Dargestellten nicht ein immer und überall gültiges Allgemeines zusammengezogen ist. Es bleibt Erscheinungsbild. Deshalb fehlt ihm auch das Gegenstück zur Gestalt, die Weiträumigkeit, das Welthafte. Der Ort des Dargestellten in einem geistigen Kosmos ist aus dem römischen Bildnis nicht so unmittelbar abzulesen wie aus einem griechischen. Zwar hat auch jenes seine Atmosphäre. Sie umfaßt jedoch nur die engere, individuelle Außenwelt des Dargestellten, die mit der gleichen Konkretheit anwesend ist wie seine Gesichtszüge. Man könnte sagen, daß in dem Zwiegespräch zwischen dem Künstler und seinem Modell der schöpferischen Deutung des Künstlers hier weniger Raum zugemessen, das Modell hingegen übermächtig sei und ein wahres Diktat ausübe; der die Tiefe suchende Blick des Künstlers pralle ab an dem undurchdringlichen Panzer der individuellen Physiognomie. Aber das wäre zu griechisch gesehen. In Wirklichkeit ist auch hier künstlerische Deutung; nur setzt sie an anderer Stelle ein und zielt auf anderes. Denn Leben stellt sich dem römischen Porträtisten nicht als ewig sich erneuerndes und daher unsterbliches Sein dar, sondern als notwendige und unaufhörliche Verwandlung. Er kann es nur in einer der Stufen zwischen Einst und Jetzt, zwischen Werden und Vergehen, zwischen Blüte und Zerfall ergreifen. Der Augenblick, in dem er sein Gegenüber darstellt, gibt so dem römischen Künstler eine ganz andere Aufgabe als dem griechischen auf: nicht ein stets gegenwärtiges Leben aus ihm zu erzeugen, sondern den Lebenszustand festzuhalten. Das römische Porträt ist nicht Vergegenwärtigung, sondern fixierte Vergangenheit. Da gibt es denn kein vorbestimmtes Lebensalter zwischen Blüte und höchster Reife, das ausschließlich geeignet ist, das Sein oder die Macht des Dargestellten zu verkörpern, wie in der griechischen Bildniskunst; vielmehr trägt jede Lebenszeit von der Kindheit bis zum höchsten Greisenalter den gleichen Wert in sich. In ganz anderer Weise wissen wir vor einem römischen Bildnis, daß es ein Gewesenes wiedergibt.

Als erste und freilich schon grundlegende Verschiedenheit vom griechischen Bildnis hat sich ergeben, daß das römische den Dargestellten nicht zu mythischer Existenz erhebt, sondern als

braucht kaum daran erinnert zu werden, wie viele unter den bedeutenden Griechen, deren Bildnisse uns erhalten sind, zugleich heroische oder diesen vergleichbare Ehren empfingen: Themistokles, Homer, Hesiod, Sophokles, aber z. B. auch Euripides, Herodot, Thukydides (zu diesen letzteren: Fr. Poulsen, Iconographical Studies, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 1, 1931, 75f. 80ff.).

Dieser wichtige Zusammenhang der griechischen Porträtstatue mit dem alten Heroenglauben und der älteren Heroenstatue ist in des Verfassers „Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen" (Sitz.-Ber. d. Sächs. Akad. d. Wiss. 91, 1939, 4) zu sehr vernachlässigt gegenüber der Umwälzung, die das Eindringen individueller Bildniszüge in die Kunstwelt der Griechen mit dem Beginn des 4. Jahrhunderts bedeutete.

ein Stück Vergangenheit, ein Stück abgeschlossener Geschichte aufbewahrt. Von hier aus öffnet sich der Weg zur Erkenntnis seines Wesens. Denn „Geschichte" ist das vorkaiserzeitliche Porträt noch in anderem Sinn. Wir haben auf das beschreibende und analysierende Verfahren des römischen Porträtisten schon hingewiesen, ohne das Ziel dieser Analyse zu nennen. Aber nicht nur, daß er die Physiognomie als eine letzte Wirklichkeit betrachtet, sondern was er in ihr studiert, ist offenbar das Entscheidende. Das verrät die republikanische Porträtform noch deutlich genug. Mit chronistenhafter Treue verzeichnet der Künstler alle die einzelnen Züge, welche das Schicksal im Verlauf von Jahrzehnten in das Antlitz gegraben hat. Sie sind ihm alle gleichwichtig, weil sie sich alle auf das Leben des Dargestellten beziehen, das er als eine personale Einheit von den frühesten Tagen bis ins Alter betrachtet; weil sie Spuren der Lebenserfahrung sind. Aus den Verwandlungen des Lebens baut er die Summe des Menschen im Bildnis auf. So kommt es, daß die römischen Bildnisköpfe der Republik weniger als die griechischen aus kräftig geladener Form in die Welt hinaus wirken, daß vielmehr die Außenwelt, das Schicksal, die Lebenserfahrungen, oder wie wir es nennen wollen, selbst modellierend in die passive Form einzudringen scheinen. Wir sollen in diesen Zügen lesen wie in einem aufgeschlagenen Buch, und wir erfahren von Kämpfen und Leiden, Siegen und Enttäuschungen. Sie enthalten eine Lebensgeschichte. Die Vorliebe des frühen römischen Porträts für Greisenbildnisse, die mitunter nur noch menschliche Ruinen darstellen, erklärt sich zum Teil hieraus; denn je älter der Dargestellte, desto reicher die Summe des Lebens. Das Bildnis wird bei den Römern zur Biographie.

Dies alles spricht von einem ganz ungriechischen Verhältnis zur Wirklichkeit, das zum römischen Stil gehört und auch für die römische Kunst als Ganzes gilt. Die Römer schauen nicht die Gestalt, sondern das Erscheinungsbild, ihr Blick ist nicht auf das Sein gerichtet, sondern auf die Sphäre der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Lebensschicksal. Ihre Welt ordnet sich nicht in einem zeitlosen Seinsraum, sondern entfaltet sich in der Zeit und hat es schwer, im Raum Fuß zu fassen und sich zu behaupten[1]. Für das antike Porträt haben diese römischen Kräfte der Welterfassung, einmal mündig geworden, etwas gänzlich Neues gebracht: die Entfaltung des geschichtlich-biographischen Elementes im Bildnis. Das griechische Bildnis atmet die Luft des Mythos, das römische die Luft der Geschichte; jenes baut sich im seienden Raum auf, dieses zieht den Wandel der Zeit in sich hinein. Das ist auf diesem Gebiet die denkwürdige Leistung der Römer, die neue Dimension, die sie in der Bildniskunst eröffnet haben.

Diese Grunddimension des republikanischen Bildnisses, eine der umstürzenden Schöpfungen des Römertums, kann sich nicht ohne Zusammenhang mit den festen Lebensordnungen Roms gebildet haben. Nur aus der römischen Gesellschaft selbst, nicht oder nur mittelbar aus den Bildhauerwerkstätten können die Kräfte aufgestiegen sein, die zu einer so radikalen Abkehr von dem griechischen Porträtbegriff geführt haben. Was brachte sie dazu, im Bildnis das Ver-

[1] Treffliche Formulierung bei Technau, a. O. 61: „Die römische Kunst hält die Zeit fest, die griechische das Leben." Für die römische Religion kommt K. Kerényi (Die antike Religion, 1942) zu ähnlichen Ergebnissen: das römische Numen „ist nicht aus dem Stoff des Seins, sondern aus dem der Zeit gebildet" (204), „die Götter Roms wurden nicht in großen Augenblicken erlebt: sie waren Götter der Zeit und wurden ge-lebt" (209). Die Verbindung mit dem römischen Porträt leuchtet ein, wenn nach Kerényi das Wesen des individuellen Genius nicht nur „die Fülle des Augenblicks" war, „der ein Individuum hervorbrachte", sondern „auch die Dauer, die er durch seinen Akt mit Lebensstoff erfüllte". „Ganz klar wird der Begriff des Genius nur, wenn er in Zeit und Leben gedacht wird" (210).

gangene — Zustand, Geschick und Leistung — zu sehen und es in der Form für alle Zeiten festzuhalten, wie es einmal gewesen ist? Wir fassen den hervorstechendsten Zug im Gesamtbild der frühen römischen Porträtkunst ins Auge, die Ablehnung von Schönheit und Lebensfülle, die ihnen die Griechen darboten, und die Häufigkeit der Altmännerbildnisse, die den physischen Bau des menschlichen Antlitzes schon fast in der Auflösung zeigen und dem Häßlichen und Charakteristischen Tür und Tor öffnen. Das Vergangene, das Alte, das von den Narben des Lebenskampfes Bedeckte ist für das römische Bewußtsein etwas Ehrwürdiges. Von ihm geht eine Geistesmacht aus, die im griechischen Bereich ihresgleichen nicht hat. Sie läßt sich benennen. Sie heißt *mos maiorum*, die Lebensführung der Altvorderen, das Kernstück und der Richtpunkt der römischen Adelsethik und Volksmoral, „keine vorwärtsweisende, zu neuen Werten aufrufende Ethik, sondern in der Hauptsache Wahrer altbewährter Gebote und Anschauungen"[1]. Die *mores maiorum* werden für die Römer in den Bildnissen der Republik beredt. Das genaue Gegenstück zu diesen sind die Grab- und Sarkophaginschriften römischer Magistrate, von denen eine Reihe aus der besten Zeit der Republik aus der Scipionengruft stammt[2]. Die älteste und bekannteste, von dem Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus, Konsuls von 298, stellt nach der Angabe der Abkunft zunächst den Verstorbenen vor Augen, in seinem wohlgebildeten Äußeren nicht weniger als in seinen Tugenden; dann zählt sie die bekleideten Ämter von der Ädilität bis zum Konsulat und die Taten auf. Auch eine ältere Inschrift des gleichen Sarkophages, die zugunsten des metrischen Elogiums bis auf wenig Reste beseitigt wurde, enthielt die Ämterlaufbahn[3]. In dem *cursus honorum* schauten die Römer die Lebensleistung in der gleichen Weise an wie im Porträt. Beide sind eines Geistes.

Die Funktion des Porträts im Leben der Republik läßt sich jedoch noch konkreter erfassen. Wieder erleichtert der Gegensatz zur Funktion des griechischen Bildnisses die Einsicht in die besondere römische Situation. Seinen stärksten Antrieb erhielt das griechische Porträt von der Ehrenstatue, die von der Polisgemeinde an öffentlichem Ort errichtet wurde; daneben tritt es auch als Weihestatue, seltener auf Gräbern auf, und zwar auf Kenotaphien heroisierter Großer der Vergangenheit wie des Themistokles, des Euripides, des Thukydides und Herodot oder als Bilder der geistigen Heroen, von deren Kräften das Leben des Toten erfüllt war wie auf den Gräbern des Isokrates und seines Schülers Theodektes[4]. Das Porträt besaß bei den Griechen eine staatliche oder sakrale, jedenfalls öffentliche Funktion. Ehrenstatuen hat es, wohl unter großgriechischem Einfluß, auch in Rom schon früh gegeben. Stilbildend haben sie nicht gewirkt; in Jahrhunderten ist aus ihnen keine römische Porträtform hervorgegangen. In der übergroßen Mehrzahl dagegen stellen die republikanischen Bildnisse den *pater familias* für diese und die *gens* dar. Das Porträt gehört in Rom zur *res privata*, es trägt einen gentilizischen Charakter. Sein Ziel ist *memoria*[5], das heißt das Gedächtnis an das tote Oberhaupt und an seine

[1] E. Burgk, Die altrömische Familie, in „Das neue Bild der Antike" II (1942) 47ff. — Über die Mores maiorum: H. Rech, Mos maiorum, Wesen und Wirkung der Tradition in Rom, Diss. Marburg 1936. H. Roloff, Maiores bei Cicero, Diss. Leipzig 1937 (Gött. 1938).

[2] CIL I² p. 373ff. 6—16; VI, 1, 1284—1294. Roloff a. O. 25ff.

[3] W. Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II 5ff.

[4] Fr. Poulsen a. O. 75f. 80ff. und 56f. Vgl. 86f.: „It seems therefore as if the erection of tombs with or without actual bodies, but with portraits of the great dead was part of the decoration of Athens."

[5] Cicero in Verrem 2, 5, 36; pro Rabirio Post. 16.

Taten[1] für die Familienüberlieferung und die Klientel festzuhalten, sein Sinn wenigstens in späteren Zeiten, die *exempla maiorum*[2] vor Augen zu stellen, das heißt Vorbild für die kommenden Geschlechter zu sein. Deshalb gibt es nicht wie das griechische die zeitlose Gestalt, sondern das historische Erscheinungsbild des Dargestellten, ruht der Nachdruck nicht auf dem potentiellen Ingenium, sondern auf der faktischen Lebensgeschichte, die auch die Lebensleistung umfaßt. Damit ist es endlich möglich, der Heroisierung als der geistigen Grundlage des griechischen Bildnisses den ganz andersartigen Sinngehalt des römischen Porträts gegenüberzustellen: es ist von dem Zeitpunkt ab, wo es im engeren und eigentlichen Sinn römisch genannt werden darf, seinem Grundgedanken nach Ahnenbild, es zeigt die Maiores, wie sie gewesen sind[3]. In einen innersten Kreis römischer Anschauungen und Gebräuche rückt so das republikanische Porträt ein. Mit den *di parentes* der alten Religion ist es verbunden. *Pietas* und *virtus*, die römischen Tugenden, haben an ihm teil, die eine an seiner Pflege, die andere an Gehalt und Wirkung. Im Hause, im Schoße der Gens, liegt sein Ursprung, und doch hängt es, vermöge der eigentümlichen Struktur der Res publica, mit den Grundfesten des römischen Staatslebens, mit seinem innersten moralischen Prinzip, zusammen:

moribus antiquis stat res Romana virisque.

Das griechische Bildnis bezieht sich auf den Weltbegriff, das römische auf den Staatsbegriff.

Imago

Zugleich mit dieser Aufdeckung des ursprünglichen Sinngehalts des römischen Bildnisses ist auch seine gesuchte zweite, ungriechische Wurzel bloßgelegt. Sie liegt in einer entstehungsgeschichtlich älteren Stufe des Ahnendienstes, dem seltsamen Gebrauch der Totenmaske, die man dem verstorbenen Pater familias abnahm, in hölzernem Schrein im Atrium aufbewahrte und bei allen späteren Begräbnissen der Gens ausstellte und mitführte[4]. Diese von E. Bethe lebendig geschilderte Sitte mit ihren beiden Seiten, dem merkwürdig archaischen Gepränge der Leichenzüge und der Ahnengalerie im Hause, ist ebenso urrömisch wie fern allem griechischen, reiferen und vergeistigten Empfinden. Der Zusammenhang mit dem republikanischen Porträt ist in den letzten beiden Jahrzehnten immer wieder behauptet worden, am eindringlichsten von *Kaschnitz-Weinberg*[5]. Allein man hat ihn gewöhnlich zu eng gefaßt, indem man die Beziehungen nur im Formalen, im Verismus der Maske und des Porträts, sah. Und man hat zuviel von ihm verlangt,

[1] Sallust, Bellum Iugurt. 4, 5—6: Saepe ego audivi, ... civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, cum maiorum imagines intuerentur, vehementissume sibi animum ad virtutem accendi. scilicet non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed *memoria rerum gestarum* eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedari, quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit.

[2] Rech, Mos maiorum 31; Burgk a. O. 48.

[3] Als Ahnenbilder hat, von anderer Seite herkommend, auch E. Bethe in seinem hübschen Büchlein, Ahnenbild und Familiengeschichte bei Römern und Griechen (1935) 9f., die Porträtbüsten der Republik erkannt.

[4] Die Hauptstellen: Polybios 6, 53 und Plinius, NH. 35, 6. Die ältere Literatur, von der grundlegend O. Benndorf, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken (1878), bei Zadoks-Jitta, Ancestral Portraiture in Rome 114ff. Dazu: R. West, Röm. Porträtplastik I (1933) 32ff. E. Bethe a. O. H. Rech, Mos maiorum 26f. H. Roloff, Maiores bei Cicero 23f. R. Herbig in „Das neue Bild der Antike" II 90ff. Vessberg 97ff.

[5] RM. 41, 1926, 187ff. und in M. Antonius, Domitian, Christus 5.

indem man den Stil der republikanischen Bildnisse aus der Totenmaske erklären wollte. So kann das neuerliche Schwanken nicht wundernehmen, in welcher Hinsicht und ob überhaupt jene von dieser abhängig seien.

Und doch hätte man den Zusammenhang als solchen nicht bestreiten sollen[1]. In der Totenmaske — diese im engsten Sinne als Abformung vom Gesicht der Leiche verstanden — und in ihrer römischen Anwendung finden sich dieselben Motive vereinigt, die unsere Analyse der republikanischen Porträtform nacheinander ergeben hat. Sie hält das Erscheinungsbild des Verstorbenen fest. Sie bewahrt sein Gedächtnis, indem sie seine Züge in einem bestimmten Augenblick, dem kurz nach dem Eintritt des Todes, fixiert. Vor ihr sind wie vor dem Tode alle Lebensalter gleich, am häufigsten begegnet sie naturgemäß bei Greisen. Der Hauch des Gewesenen liegt über ihr. Indessen verzeichnet sie getreu alle Spuren des durchlebten Daseins; sie ist für das Auge des Betrachtenden das abschließende Dokument einer Lebenssumme und enthält in sich schon den biographischen Gedanken. Um dessen Bedeutung zu erkennen, bedürfte es noch nicht einmal der *tituli*, *indices* oder *elogia* in Prosa oder Versen, die an den Masken des Atriums befestigt waren und den *cursus honorum* sowie die *res gestae* des Ahnen enthielten[2]. In den Bildnissen der Republik hatten wir den gleichen Geist, den gleichen Inbegriff römischen Manneslebens gefunden wie in der Aufzählung der Ehren auf Sarkophagen und Gräbern. Hier ist beides, Bild und Ämterverzeichnis, tatsächlich und aufs engste miteinander verbunden. Das Porträt hat sogar offenbar diesen Titulus von der Totenmaske geerbt, und man hat es unbegreiflich gefunden, wenn er Fehler enthielt[3]. Die römische Literatur ist voll von Schilderungen der von den Masken des Atriums ausgehenden moralischen Wirkung; greifbar wird diese uns vor den gentilen Porträts der Republik. Ohne Zweifel hat die Totenmaske und der ganze Erlebnis- und Formenkreis der Bestattungsgebräuche und des Ahnendienstes in Rom den Blick der Porträtisten gelenkt und wohl auch eingeengt. Daß manches Bildnis des letzten vorchristlichen Jahrhunderts unter Anlehnung an die Totenmaske geschaffen wurde, ist nicht zu leugnen[4]. Allerdings führen die Nachweise nur bis zu einem mehr oder weniger hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Sie werden deshalb um einen weiteren vermehrt durch unsere Abbildungen 11/2 und 13/4, die einen für diese Frage sehr lehrreichen Marmorkopf eines alten Römers in Dresden[5] neben die Totenmaske von Canova und Moltke[6] stellen. Die vom Leben, seinen Säften und Spannungen verlassene Form ist an der Maske Canovas gut zu studieren. Die gleichen hohlen Schläfen und Wangen, knochige Kanten der Brauen, das gleiche spitze Hervortreten der Backenknochen, die gleiche eingesunkene Lage der Augen und schlaffe, eingetrocknete Partie zwischen Unterlid, Jochbein und Nasenflügeln bildeten aber augenscheinlich die Grundlage, von der der römische Künstler ausging, ohne im übrigen viel zu verändern. Wie verblüffend ähnlich die Übertragung in ein Marmorbildnis auf der einen, die Bearbeitung der wächsernen Totenmaske selbst auf der anderen Seite aus-

[1] So Sieveking 175f. und R. Bianchi-Bandinelli, Studi Etruschi 11, 1937, 491; vgl. auch das Schwanken bei Vessberg 105ff.

[2] Corn. Nepos, Atticus 18, 5—6; Livius 4, 16, 4; 10, 7, 11; Val. Maximus 4, 4, 1; 5, 8, 3.

[3] Cicero ad Atticum 6, 1, 17.

[4] Kaschnitz-Weinberg, RM 41, 1926, 188f.; Zadoks-Jitta 47f. und Taf. 22; dazu R. Horn, Gnomon 9, 1933, 659f.

[5] P. Herrmann, Führer Nr. 329. S. unten S. 114, H 1 und zum Erhaltungszustand S. 115 Anm. 1.

[6] R. Langer—H. W. Gruhle, Totenmasken (1927) Taf. 4 und 54.

fallen können, zeigt die Gegenüberstellung des gleichen Römers mit der Maske Moltkes, obwohl bei diesem Vergleich schon der verschiedene Stil der Menschen und Kunstepochen vernehmlich mitspricht. In manchen anderen Fällen, wo die facies hippocratica weniger leicht zu erkennen ist, und bezeichnenderweise besonders an kunstlosen Grabsteinen[1] verrät sich die Bindung des Künstlers dadurch, daß einzig die „Maske" in fernnervigem Relief durchgebildet erscheint, während der Schädel, das Hinterhaupt, Ohren, Hals, Hände und Büste die grobe Hand des Steinmetzen spüren lassen. An anderen Bildnissen, namentlich aus Terrakotta[2], läßt die naturalistische Wiedergabe des Haares noch den Abdruck des natürlichen Haares durchscheinen. Ja, sogar die Abkürzung der Bildnisstatue durch das bloße Haupt scheint mit der Totenmaske und ihrer alten Überlieferung in Verbindung zu stehen. Nicht zum wenigsten wird der Zusammenhang durch ein sprachliches Zeugnis bekräftigt; denn der Fachausdruck für die Totenmaske, *imago*, bezeichnet auch die Porträtbüste in Erz oder Marmor[3]. Schließlich zeigen Grabreliefs, welche das Bildnis des oder der Toten innerhalb der Holzschreine des Ahnendienstes wiedergeben, daß mit dem Aufkommen der Porträtplastik vielfach die rundplastische Büste an dieser heiligen Stätte des Hauskults die Nachfolge der alten Maske angetreten hat[4].

Erst wenn aus diesem Zusammenhang Folgerungen gezogen werden, beginnen die Unsicherheiten. Durchweg hat man ihn unter dem Bild der Entwicklung des einen aus dem andern gesehen und den realistischen Stil des frühen römischen Porträts aus der Totenmaske ableiten wollen. Wie weit diese Deutung vertretbar ist, ist noch eine offene Frage. Jedenfalls erfaßt sie nicht das ganze Gewebe von Erscheinungen. Nicht nur das Verhältnis zur Wirklichkeit, der ganze Umkreis von Sitte und Anschauung, die geistige Grundlage, der Wesenskern waren der Imago des Ahnendienstes und dem Porträt gemeinsam. Die Atmosphäre der Ahnenverehrung in Rom hat erst das republikanische Porträt in seiner Andersartigkeit gegenüber dem griechischen und auch dem etruskisch-italischen ermöglicht. Wichtiger als alle sich daran anknüpfenden kunstgeschichtlichen Vermutungen ist die weitgehende Gleichheit der alten Imagines Maiorum und des römischen Porträtbegriffes. Sie zwingt, das republikanische Porträt als Ahnenbild anzusehen, soweit es nicht wie etwa bei Sulla, Pompeius, Cäsar auf Ehrenstatuen zurückgeführt werden kann; aber selbst hier dürfte die Porträtform vom römischen Ahnenbild als der Quelle der nationalen Bildniskunst her bestimmt sein.

Schwieriger ist es, über die Vorgeschichte der Totenmaske und ihre formalen Beziehungen zum Porträt zu gegründeten Vorstellungen zu gelangen. Die Maske in Verbindung mit dem

[1] Ein Beispiel unter vielen: der Grabstein des C. Septumius in Kopenhagen, Abb. 181 (NCG. 556; unten S. 115 H 8).

[2] Z. B. an dem Terrakottakopf in Boston, Abb. 112 (L. D. Caskey, Catal. of Greek and Roman Sculpture 189ff. Nr. 108; unten S. 80 E 6).

[3] Von Tacitus, Ann. 4, 9 scheint für die Totenmaske in gleicher Bedeutung wie *imago* auch *effigies* gebraucht zu sein. In Wirklichkeit zielt der Wechsel im Ausdruck auf das Nebeneinander verschiedener Darstellungsformen der toten Ahnen; denn, Ann. 3, 5, bezeichnet *effigies* deutlich die Statue (Wachspuppe?), die bei der Prothesis neben dem Lager des Toten aufgestellt wird. Beim Leichenbegängnis kann mit *effigies* entweder eine solche Puppe oder ein Schauspieler bezeichnet werden, der im Kostüm und in der Maske des Ahnen diesen verkörpert; beide Darstellungsformen der Vorfahren sind überliefert. — *imago* für die Büste neben der *statua* z. B. bei Sueton, Tiberius 26.

[4] Die Grabsteine in Rom, an der Via Appia und bei S. Paolo, in Perugia, Spalato und Kopenhagen sind am vollständigsten zusammengestellt von Erich G. Budde, Armarium und Kibotos, Diss. Münster (1940), Abb. 44—48.

Totenwesen, die auch in der ägäischen Bronzezeit, im 6. Jahrhundert im nördlichen Balkan und bei den Skythen, später in Phoinikien und bei den Parthern begegnet[1], ist in Italien alt. Seitdem es gelungen ist, an dem Krieger von Capestrano in Picenum die Gesichtsmaske festzustellen und in dieser Statue des 5. Jahrhunderts eine Verewigung der Paradeausstellung des vornehmen Toten vor seiner Bestattung zu erkennen, die bis in Einzelheiten der Beschreibung der römischen Beisetzungsgebräuche durch Polybios entspricht[2], stehen die bekanntesten außerrömischen Vorläufer der römischen Leichenfeier, die sogenannten „Kanopen" von Chiusi[3], nicht mehr allein. Längst Vermutetes bestätigt sich durch jene Entdeckung. Denn diese uralten mittelitalischen Kanopen, bauchige Behälter für die Asche und die Knochenreste der verbrannten Toten, dem Deckel eine rohe Maske aus Bronze oder Ton vorgebunden oder der Deckel selbst als menschlicher Kopf geformt, — was sind sie anderes als Abbilder der Toten, im Grab aufgestellt, um die Gestalt der Verblichenen festzuhalten? Es ist durchaus damit zu rechnen, daß weitere Funde und Beobachtungen einmal eine breite altitalische Grundlage des römischen Toten- und Ahnendienstes erkennen lassen. Soviel läßt sich jedoch schon sehen, daß er, bevor er uns in den historischen Quellen faßbar wird, schon manche Verwandlungen durchlaufen hat. Sein Ursprung liegt im Religiösen und nur in diesem. Die Ausrichtung der Gebräuche auf bestimmte und verdiente Ahnen und die Verlagerung des Schwergewichts auf das Gebiet des Moralischen deutet auf eine irgendwann einmal eingetretene Rationalisierung der Vorstellungen. Die Ablösung schließlich des gemalten oder plastischen Ahnenbildes von der Maske zerreißt die Bindung an den religiösen Ursprung ganz und läßt die ins Ethisch-Politische gewendeten, aber immer noch aus tiefen Lebensgründen schöpfenden Gedanken der Sitte auf dem nun, sicherlich unter griechischem Einfluß, eigengesetzlich gewordenen Gebiet der künstlerischen Anschauung aufs neue erstehen.

Um die zentrale Stellung der Maske in den italisch-römischen Totengebräuchen zu erklären, reicht die Deutung der Maske als eines nur beiläufigen, übelabwehrenden Schutzes, wie sie für Kreta und Syrien nachgewiesen werden kann, nicht aus. Ihr Sinn ist einfacher und ursprünglicher: sie erhält die leicht schwindende Körpergestalt[4] des Verstorbenen, an der Leiche selbst, an der Aschenurne und am häuslichen Herd. Über ganz Mittelitalien hin hat dies Bedürfnis sich die verschiedensten Formen geschaffen; es paßt ebensogut zu der Sitte der Verbrennung wie der Bestattung, am besten aber in eine Gegend, wo sich Bestattung und Verbrennung berühren oder überschichten. Als erstaunlich fruchtbar haben sich hier diese Bräuche erwiesen. Zum Toten gehört die Maske. Es ist wohl möglich, daß der Totengott selbst im Bilde der Maske

[1] E. von Mercklin, AA. 1926, 308ff. B. D. Filow, Die Nekropole von Trebenischte (1927) 13 Taf. 1; A. D. Keramopullos, Ephim. Arch. 1927/28, 46ff.; N. Vulić, ÖJh. 27, 1932, 1ff.

[2] G. Moretti, Opere d'Arte fsc. 6, 1936. — Die Deutung: Axel Boëthius, La Critica d'Arte 21—22, 1939, 49ff. und Die Antike 17, 1941, 176ff.

[3] R. Bianchi-Bandinelli, MonAnt. 30, 1925, 435ff. und Critica d'Arte 1, 1936, 18ff. und 82ff. Taf. 8—15, 56—59. Giglioli, L'Arte etrusca Taf. 60—63. — Vgl. außerdem: Fr. von Duhn, Ital. Gräberkunde I 349ff. B. Nogara, Gli Etruschi (1933), 240f., dessen Inanspruchnahme der Kanopen für die etruskische Herrenschicht indessen unsicher ist; G. Karo, in „Antike Plastik", Festschrift für W. Amelung, 100f.; G. Kaschnitz-Weinberg, Studi etruschi 7, 1933, 176f.; R. Herbig, in „Das neue Bild der Antike" II 94ff.

[4] W. F. Otto, Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens (1923) 83f. G. van der Leeuw, Phänomenologie der Religion (1933) 111f.

geschaut wurde[1]. Von den Puppen oder lebenden Menschen, die nach Polybios, angetan mit der Ahnenmaske, bei Begräbnissen die längst verstorbenen Mitglieder des Geschlechts verkörperten, sind die gefürchteten Totengeister, die *larvae*, die auch als Maskenträger verstanden wurden, kaum zu trennen. Aus der Ansammlung der Masken im Mittelpunkt des Hauses entwickelte sich die Ahnenverehrung. Am merkwürdigsten ist die bisher nur für Rom bezeugte Aufbewahrung der Masken am Wohnsitz der Familie. Daß die wohltätige Macht der Vorfahren hierdurch an das Haus gebunden wurde wie durch die in primitiven Verhältnissen nicht seltene, für Rom aber nur ungenügend überlieferte Hausbestattung, ist schon richtig erkannt[2]. An eine individuelle Scheidung der dahingeschiedenen Vorfahren ist in diesen Anfängen ebensowenig zu denken, wie in den ältesten Chiusiner Kanopen ein Streben zur Hervorhebung besonderer Merkmale zu beobachten ist. *Di manes* bezeichnete in alter Zeit eine Gesamtheit[3]. Die gesammelten Kräfte des Geschlechts, des *familiae populus*, wie noch Plinius[4] mit einem seltsam starken und archaischen Ausdruck sagt, waren mit der Maskengalerie an das Haus gebannt oder helfend bei dem Begräbnis jedes Familienmitglieds anwesend. Noch eine zweite Bannung muß freilich allmählich von der Maske ausgegangen sein: die Fixierung eines bestimmten Toten mit seinen besonderen Eigenheiten, Eigenschaften und Verdiensten um die Familie im Gedächtnis der Nachfahren. Ohnedies waren die Italiker von je geneigt, sich an den konkreten Einzelnen zu halten, und vielleicht dürfen die jüngsten Kanopen, denen man ansieht, daß sie bestimmte Menschen meinen, ohne daß sie deshalb Bildnisse sind, als Zeugnisse für dieses Stadium betrachtet werden. Mindestens deuten sie die Möglichkeit einer solchen, zu einer individuelleren Bedeutung der Maske führenden Entwicklung an. Diese Entwicklung enthält schon den Keim aller späteren Wandlungen bis zum Begriff und der Form des römischen Ahnenporträts.

Das Gepränge einer vornehmen Leiche mit der Ausstellung des Toten und der leibhaftigen Teilnahme der durch Maskenträger verkörperten Vorfahren ragt wie ein Stück primitiver Urgeschichte in den reifen Lebensstil der ersten römischen Blütezeit hinein. In ihm steht jedoch keineswegs am Leben gebliebener Volksbrauch, sondern künstlich erhaltene Tradition vor Augen. Die Zeremonien sind an den Geschlechtsverband geknüpft; die Plebs aber *non habet gentes*. Jene waren in alter Zeit zweifellos ein zäh verteidigtes Vorrecht des Patriziats. Hier hat das viel erörterte *ius imaginum*[5] seinen Ursprung. Auch nach der Verwandlung des Geburtsadels in eine Ämternobilität blieb das Vorrecht einer solchen feierlichen Bestattung und der Aufstellung der Totenmaske im Atrium — wohl als Kern einer Ahnengalerie — an die Bekleidung eines höheren Staatsamtes, mindestens der Ädilität, gebunden: sicher kein gesetzlich verbrieftes, sondern ein Gewohnheitsrecht, von dem wir nicht wissen, wie weit es im Einzelfall geachtet wurde. Wichtig ist für unseren Zusammenhang nur die Bindung an die herrschenden Familien und, als immer stärker hervortretendes Nebenmotiv, der besondere Anspruch des würdigen und verdienten Mannes. In dieser verdichteten Atmosphäre mußte sich aus dem Totenkult die Ahnenverehrung,

[1] Fr. Altheim, Terra mater (1931) 50ff.; vgl. Gnomon 12, 1936, 418.

[2] E. Bethe, Ahnenbild 24ff.

[3] W. F. Otto a. O. 56.

[4] NH. 35, 6.

[5] K. Schneider, RE. 9, 1099f. Zadoks-Jitta a. O. 32f. und 97ff. R. Horn, Gnomon 9, 1933, 659. H. T. Rowell, Memoirs of the American Academy at Rome 17, 1940, 131ff. Vessberg 107ff.

der Familienstolz entwickeln und konnten aus der Ahnenmaske die *exempla maiorum* zu sprechen beginnen, denen es in der Hingabe an das Gemeinwesen nachzueifern galt. „Kein schöneres Schauspiel bietet sich dem strebenden und ruhmbegierigen Jüngling dar", sagt schon um 150 vor Chr. Polybios angesichts der wandelnden Ahnengalerie einer feierlichen römischen Beisetzung. Und dann schildert er, wie die ethisch-politische Wirkung dieses Anblicks von dem Redner in Worte gefaßt wird, der mit dem Ältesten der dargestellten Ahnen beginnend die Schicksale und Taten jedes einzelnen Vorfahren aufzählt, ihre Ehrentitel vergegenwärtigt und ihren Ruhm verewigt, so daß die Jugend zu gleichen Leistungen um des gleichen Lohnes willen angefeuert wird[1]. Schon vor Polybios muß die Rationalisierung der religiösen Gebräuche eingesetzt haben, der Kult zur Pflege der Geschlechtsüberlieferung und zu einem der stärksten Leistungsantriebe geworden sein. Dazu paßt vorzüglich, daß auch das Beispiel der Mores Maiorum, wie man gesehen hat, zu den Zeiten des älteren Cato und des Ennius zu einer ethischen Macht heranwuchs[2] — spätestens, wie wir hinzusetzen möchten — und daß auch die Scipionen des 2. Jahrhunderts, teilweise vor Polybios, in ihren Inschriften sich rühmen, die *gloria maiorum* bei längerem Leben übertroffen, die *virtutes gentis* vermehrt, den Taten des Vaters nachgeeifert, die Freude der Ahnen erregt zu haben[3]. Eine erste Voraussetzung dieser Wandlung ist aber, daß die Totenmaske einen individuellen Bezug erlaubt, und eine notwendige Folge, daß sie in steigendem Maße individuelle Gehalte in sich aufnimmt.

Die Geschichte der Gebräuche und Vorstellungen und die Analogie der Chiusiner Kanopen erlauben Schlüsse über das Aussehen der Totenmaske und ihre Entwicklung. Ursprünglich, wohl in der früheren Königszeit, trug sie ganz allgemeine Züge, denen jeder Bezug auf eine bestimmte Person fehlte. Immerhin müssen schon früh, am Ende der Königszeit und Beginn der Republik, typische Merkmale wie die Form des Gesichts, Rundheit, Magerkeit, Hervortreten oder Verdeckung des Knochenbaus in die Maske Eingang gefunden haben, wobei es noch durchaus fraglich bleiben muß, ob der einzelne Verstorbene das Modell abgegeben hat. Das Material war in der Hauptsache gebrannter Ton. Daneben hat es jedoch schon Masken aus Bronze gegeben[4]. Goldblech, im Osten so bevorzugt, ist nicht nachzuweisen. Wichtig ist, daß es schon unter den Kanopen Stücke aus Ton mit farbiger Bemalung gegeben hat[5]. Das vorgeschrittene 5. und das 4. Jahrhundert begünstigte die Individualisierung der Maske wenig. Das änderte

[1] Polybios VI 53—54. — Interessant ist es zu beobachten, wie der Grieche Polybios bei seinem Versuch der Deutung dieser Vorgänge die römischen Anschauungen in griechische Denkformen übersetzt: da ist die Rede von der *Vergegenwärtigung* der Ruhmestitel hervorragender Männer (καινοποιουμένης ἀεὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν τῆς ἐπ' ἀρετῇ φήμης) und von der Erhebung des Ruhmes der Helden zur *Unsterblichkeit* (ἀθανατίζεται μὲν ἡ τῶν καλόν τι διαπραξαμένων εὔκλεια). Was dies bedeutet, wird nach dem oben über den Unterschied des Porträts beider Völker Gesagten deutlich sein. Polybios schildert die Bestattungsgebräuche und die Totenmaske der Römer, aber empfindet wie vor dem Heroenkult und dem Porträt der Griechen.

[2] H. Rech, Mos maiorum 17ff. 78ff.

[3] CIL I² 10 p. 380 = VI 1288; Dessau, ILS. 4 (ältester Sohn des Africanus maior, gest. nach 168). CIL. I² 15 p. 381 = VI 1293; Dessau 6 (Cn. Cornelius Hispanus, gest. nach 139).

[4] Aus Bronzemasken zu erschließen, die am Deckel von Kanopen befestigt waren: MonAnt. 30, 1925, 449f. Abb. 60—61. P. Ducati, Storia dell'Arte etr. Taf. 36, 123. Giglioli, L'Arte etr. Taf. 59, 2—3. K. A. Neugebauer, Die Antike 18, 1942, 25f. Abb. 6; vgl. Abb. 5.

[5] NSc. 1915, 18f. Abb. 1—2.

sich mit der Einwirkung der blühenden Bildniskunst Griechenlands auf Italien. Im 3. Jahrhundert werden sich die römischen Masken der Form der grobschlächtigen einheimischen, italisch-etruskischen Porträtköpfe angenähert haben[1]. Eine letzte Stufe bezeugt endlich die Beschreibung des Polybius um die Mitte des 2. Jahrhunderts. Man sollte nicht mehr bezweifeln, daß die „auf äußerste Ähnlichkeit gearbeitete Maske" über dem Antlitz des Toten geformt wurde[2]. Es wird gleich zu zeigen sein, daß die zweite Hauptstelle über die römische Totenmaske zu Anfang des 35. Buches in der Naturgeschichte des Plinius Verhältnisse der gleichen, jedenfalls nicht einer wesentlich späteren Zeit im Auge hat. Der hier gebrauchte Ausdruck *expressi cera vultus* ist nur eine Abkürzung der ausführlicheren Darlegung, mit der Plinius an anderer Stelle die angebliche Erfindung des Lysistratos, Wachsabdrücke von der lebenden Form herzustellen, beschreibt: „Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium *expressit ceraque in eam formam gypsi infusa* emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi"[3]. Hier also stoßen wir zum erstenmal auf die Totenmaske in dem heute geläufigen Sinne eines mechanischen Abdrucks von dem Gesicht des Verstorbenen, deren Vorhandensein im letzten vorchristlichen Jahrhundert durch ihre Benutzung von seiten der Porträtisten nachgewiesen ist. Und obgleich das technische Verfahren schon seit etwa 300 vor Chr. bekannt sein konnte, ist es nicht wahrscheinlich, daß diese Neuerung in Rom älter ist als die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts, die wir schon als eine Zeit der Intensivierung der Ahnenverehrung kennen gelernt haben.

Allerdings scheint die Rohform des bloßen mechanischen Abdruckes aus der Form die Ausnahme geblieben zu sein. Von den beiden einzigen, im Original erhaltenen Wachsmasken aus Cumae, wohl vom Beginn der Kaiserzeit, zeigt die besser erhaltene männliche besonders eingesetzte Augen, Spuren von Haaren und stark idealisierte Züge[4]. Sie waren an kopf-, hand- und fußlosen Skeletten offenbar Enthaupteter befestigt. Mögen sie auch einen Sonderfall darstellen, so mußten doch schon die ursprünglichen Antriebe des Totenkultes und dann wieder der Gedanke der Ahnenverehrung dazu drängen, durch Überarbeitung der Wachsmaske und mit Hilfe von Bemalung[5] die lebende Form vor dem Todeszerfall wieder herzustellen. Wie auch in neuerer Zeit[6] wird es da mannigfache Zwischenstufen zwischen dem rohen Abdruck und der rundplastischen Wachsbüste mit hinzumodelliertem Hinterkopf und Hals gegeben haben. Daneben wurden aber zweifellos die alten Formen der Imagines teils mit teils ohne Zuhilfenahme einer mechanischen Reproduktion weitergepflegt, die Masken oder ganzen Köpfe aus Terrakotta und die in

[1] Eine Vorstellung vermittelt etwa der lebensgroße Terrakottakopf aus Cervetri im Louvre: RM. 41, 1926, 152 Abb. 7.

[2] 6, 53, 5: ἡ δέ εἰκών (= imago) ἐστι πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξειργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφήν. — Das ist augenscheinlich auch Lessings Meinung gewesen, die er in der unvollendeten Schrift „Über die Ahnenbilder der Römer" ausführen wollte.

[3] NH. 35, 153: „Lysistratos von Sikyon, der Bruder Lysipps, war der erste, der für das Bildnis eines Menschen das lebende Antlitz in Gips abformte und mit Hilfe eines Wachsabdrucks aus der Gipsform es unternahm, jenes feiner durchzuarbeiten."

[4] O. Benndorf, a. O. Taf. 14, 6; vgl. auch die Terrakottamaske aus einem römischen Grab in Portugal, Taf. 16, 1.

[5] Daß der Ausdruck κατὰ τὴν ὑπογραφήν neben κατὰ τὴν πλάσιν in der angeführten Beschreibung des Polybios mit „Bemalung" zu übersetzen sei, steht freilich keineswegs fest.

[6] Viele und lehrreiche Beispiele bei R. Lange-H. W. Gruhle, Totenmasken (1927). Am häufigsten findet man die Öffnung der Augen, die Festigung oder vereinfachende Glättung der Fleischpartien. Das Hinterhaupt ist ausmodelliert bei Taf. 12 (Carl Maria von Weber), das Ganze zur Büste ergänzt bei Taf. 25 (Chr. Aug. Tiedge).

Bronze gegossenen Masken[1]. Eine weitere und sicher sehr alte Form haben neuerdings überraschende Funde in Herculaneum und Pompei zu erkennen erlaubt: aus Holz geschnitzte, primitive und maskenhafte Köpfe[2]. Der Fund aus dem Haus des Menander in Pompei, den wir der verfeinerten Konservierungstechnik der letzten Jahre verdanken, wirft gleichzeitig ein helles Licht auf die Stellung dieser altväterlichen Formen und Gebräuche innerhalb der römischen Kultur selbst noch der frühen Kaiserzeit (Abb. 7). In einer den Lararien ähnlichen Rundnische standen neben der Statuette eines sitzenden Jünglings, wohl eines Genius, vier rundplastisch ausgeführte Imagines, nur zwei in der griechisch beeinflußten Gestalt eines Hermenoberteils. Sie waren aus leicht zerstörbarem Material, Holz oder Wachs, hergestellt, so daß ihre Form nur durch Ausguß der in der Lava entstandenen Hohlräume wiedergewonnen werden konnte. Das Auffälligste ist die mit dem oben erwähnten Terrakottakopf der Sammlung Campana im Louvre zu vergleichende Primitivität der Ausführung, ein Eindruck, der nur zum geringeren Teil auf Beschädigungen zurückzuführen ist, welche die Köpfe in ihrer vielleicht langen Lebenszeit vor der Verschüttung erfahren haben könnten. Für eine spätere Zeit ergänzt also dieser wichtige Fund das Bild, das schon Polybios vermittelte: mitten in der reifen und überreifen Umwelt der hellenistisch-römischen Kultur ist hier ein Bereich urrömischer Formen künstlich konserviert, der sich seltsam von der höher entwickelten Umgebung abhebt und von fremdem, griechischem Einfluß fast unberührt blieb.

Die offenbar bewußte Selbstabschließung gegen alles Fremde[3] erhielt nicht nur den Gedanken der Ahnenverehrung rein; sie hat es mit verursacht, daß auch der äußere Apparat dieses Hauskultus erst spät, nämlich nachdem sich der strenge Geist zu lockern begonnen hatte, zu künstlerisch höheren Formen gelangte. Vergegenwärtigt man sich die vielerlei Arten von Imagines schon im 2. Jahrhundert, so wird deutlich, daß dieser Vorgang nicht so einfach, wie man es sich vorzustellen pflegte, den Weg von der mechanisch abgeformten Totenmaske zu dem plastischen Bildnis bedeuten konnte. Ein wertvolles Zeugnis, das noch einen wenigstens teilhaften Einblick in die Entstehung künstlerischer Bildnisgattungen aus den alten Imagines gewährt, ist uns aber noch erhalten. Es ist der schon mehrfach erwähnte Abriß des Plinius über das Porträt im 35. Buch seiner Naturgeschichte, der auch über die Zeitfolge dieser Vorgänge Rückschlüsse gestattet. Er muß deshalb hier ausführlicher besprochen werden.

Der Abschnitt steht am Beginn des Malerbuches und umfaßt die Paragraphen 4—14. Er ist der fortlaufenden Malergeschichte vorangestellt, die erst in § 15 beginnt: *de picturae initiis incerta — — — quaestio est.* Immerhin ist das Thema dieser Vorbetrachtung schon in der Einleitung des Buches (2—3) angekündigt: die Malerei, über deren Reste Plinius handeln will, war einst eine hohe Kunst, jetzt ist sie durch den Prunk und die Unnatur der Marmorinkrustation von den Wänden verdrängt und herabgesunken. Diesen Niedergang der Kunst, der zugleich das Ver-

[1] Zum Beispiel der Terrakottakopf aus der Sammlung Campana im Louvre, Abb. 3/4, unten S. 60 B 3, der schon in die sullanische Zeit gehört, und die Bronzemaske in Arolsen, Benndorf a. O. Taf. 1, 2.

[2] A. Maiuri, La Casa del Menandro (1932) 98—106, Abb. 48—49 und Taf. 11. Herbig a. O. Abb. 12.

[3] Ein gleicher Geist spricht aus Plinius, NH. 35, 6, oder seiner Quelle; man vergleiche die Abwehr in der Entgegensetzung des Fremden = Griechischen und des Ehrwürdig-Einheimischen, der „Standbilder auswärtiger Künstler aus Erz oder Marmor“ und der „Wachsmasken“: aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; *non signa externorum artificum* nec aera aut marmora: *expressi cera vultus* singulis disponebantur armariis . . . .

hältnis der eigenen Zeit zur besseren Vergangenheit bestimmt, möchte er an einem Beispiel darlegen, ehe er zur geschichtlichen Darstellung übergeht. Die Ursachen findet er im Sittlichen, im überhandnehmenden Materialismus und Luxus. Daß dieser in seinen Augen die Kunst nicht steigert, sondern schwächt, verrät sein Glaubensbekenntnis (35, 51): *omnia ergo meliora tunc, cum minor copia*. Zur hohen Kunst gehören sparsame Mittel, eine weise Beobachtung, die übrigens nicht Eigentum des Plinius ist, sondern wie der Zusammenhang — Vierfarbenmalerei der klassischen gegen die reifere Palette der nachklassischen Malerei — zeigt, aus der späthellenistischen Kunsttheorie stammen wird[1]. So ist denn die Absicht und der Grundton unseres Abschnittes eine *declamatio* über den Verfall der Sitten und der Malerei, wie denn das nicht geringe erzieherische Anliegen des Plinius sich häufig in die seit Sallust nicht neue Form kleidet, der *luxuria* und *insania* der Gegenwart die Tugend der alten Zeit entgegenzuhalten[2].

Das Stichwort, *imaginum pictura*, fällt im ersten Satz. Sie, durch die die *figurae* in denkbar größter Ähnlichkeit der Nachwelt überliefert wurden, ist völlig in Vergessenheit geraten. An ihre Stelle sind versilberte Erzschilde getreten, in denen die Ähnlichkeit vernachlässigt ist[3]. Bildnisköpfe werden auf fremde Statuen gesetzt. Die Kostbarkeit der Materie erscheint wichtiger als die Überlieferung der eigenen Gestalt. So füllt man die Bildergalerien mit alten Meistern und verehrt fremde Bildnisse. Eigene Porträts sterben aus. Man hinterläßt *imagines* seines Reichtums, nicht seiner Person. In den Palästren und Ringplätzen werden Athletenbilder aufgestellt. Mit dem Porträt des Epikur wird ein wahrer Kult getrieben, während man sich um das eigene Bildnis nicht kümmert. „Der Mangel an Ehrgeiz hat die Bildniskunst verdorben, und weil es keine Bilder von Seelengröße mehr gibt, vernachlässigt man das Bild der körperlichen Erscheinung." Mit *aliter apud maiores* wird dann in 6—8 dieser Schilderung die gute alte Zeit gegenübergestellt. Was sah man da in den Atrien der Häuser? Keine Werke fremder Künstler, kein Erz oder Marmor, sondern die wächsernen Totenmasken in ihren hölzernen Schreinen. In der Art von Stammbäumen verbanden Linien die *imagines pictas* miteinander. Die Archive füllten sich mit Urkunden und Erinnerungen an die Leistungen der Familie in den Staatsämtern. Andere Imagines waren draußen vor den Türen an Spolien angeheftet. Die blieben, auch wenn das Haus verkauft wurde, ein ewiger Triumph des Hauses. Manchmal kam es bei solchem Besitzwechsel vor, daß man Imagines der eigenen Familie in eine fremde Ahnengalerie einschmuggelte. Es gibt noch einen Protest des Redners Messala, der sich in eigener Sache gegen eine solche Verfälschung richtete. Oder man eignete sich, auf eine testamentarische Adoption gestützt, eine berühmte Ahnengalerie an. Ein solcher Fall im Haus der Scipionen gab dem alten Messala Anlaß zu seinen Büchern über die Familie. Aber selbst in solchen Entgleisungen steckt noch mehr Ehrliebe als in der gegenwärtigen Gleichgültigkeit gegen die Imagines.

[1] „Alles war daher besser damals, als die Mittel noch weniger waren." Merkwürdig geht mit diesem einsichtigen Urteil ein aus einer ähnlichen geschichtlichen Situation heraus entwickelter Satz Gottfried Sempers zusammen: „Der Überfluß an Mitteln ist die erste große Gefahr, mit welcher die Kunst zu ringen hat" (G. Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, Braunschweig 1852, 12).

[2] Zum Beispiel: NH. 35, 51. 36, 113 und 116.

[3] Gemeint sind die *imagines clipeatae*, die εἰκόνες ἐν ὅπλῳ (R. Herbig, Philol. Wochenschrift 1935, 1196f.) des späten Hellenismus. — Vgl. J. Bolten, Imago clipeata (Stud. z. Geschichte und Kultur d. Altert. 21, 1, 1937). Dazu Kollwitz, Gnomon 17, 1941, 222ff. Elderkin, AJA. 42, 1938, 227ff.

Der Abschnitt §§ 4—7 ist ebenmäßig gebaut — in der ersten Hälfte geißelt er die Entartung der Gegenwart, in der zweiten preist er die alte Zeit — und einheitlich komponiert. Das gilt auch für die Wortwahl. Eine überlegte Steigerung führt von *materiam conspici malunt omnes quam se nosci* und *nullius effigie vivente* in § 4 zu *qui se ne viventes quidem nosci volunt* in § 5. Es ist die niederste Stufe des Ehrgeizes, den Ruhm noch zu Lebzeiten genießen zu wollen. Sarkastisch deutet *imagines pecuniae non suas* in § 5 auf die echten *imagines* in § 6 und § 7 voraus. Die *animorum imagines* in § 5 kehren in § 7 als die *animorum ingentium imagines* wieder. Im Anfang ist nun zwar ein wenig vom Hang zum Luxus und seiner entnervenden Wirkung die Rede. Im Ganzen aber erstaunt man, wie unvollkommen dieser Abschnitt das Anliegen des Plinius erfüllt, das der Gedankengang der Einleitung ankündigt und in einzelnen eingestreuten Bemerkungen sich ausspricht wie: *ita est profecto: artes desidia perdidit.* Hier geht es ja gar nicht um Zerfall der Kunst durch Wohlleben und Prunksucht. Dafür wird der Aufbau dieses Stücks getragen vor einer unverhüllten Polemik ganz anderer Art. Wozu wird denn der Kult der Epikurbüsten so ausführlich geschildert, die man durch die Zimmer schleppt, vor denen man am Geburtstag des Philosophen Opfer bringt und monatliche Feiertage einrichtet, während man nicht einmal zu Lebzeiten ein Interesse an eigenen Porträts hat? Doch nur, weil der modische Kult des griechischen Geistesheros dem echt römischen Kult der *imagines maiorum* gegenübergehalten werden soll. Es ist eine Polemik von altrömischem Standpunkt aus gegen die *signa externorum*[1] *artificum* und die Bronze- und Marmorbilder, welche die Ahnenbilder im Hause verdrängen, gegen alles Fremde und Griechische, ja gegen die Kunst in griechischem Sinne selbst, die mit der Verächtlichmachung der *vetera tabula,* der „alten Meister", in § 4 nicht gut wegkommt. Das ist alles gar nicht Plinius selbst. Vielmehr schreibt er hier ganz unzweifelhaft eine ältere Quelle aus, die sich nur zum Teil mit seinen eigenen zeitkritischen Absichten deckt. Der Verfasser ist wohl ein verhältnismäßig später Gesinnungsfreund jener Verteidiger des Altrömischen besonders gegen die Lockungen der griechischen Kultur, die in dem älteren Cato ihr Vorbild haben. War es M. Valerius Messala Corvinus, dessen Schriften Plinius 35, 8 erwähnt[2]? Dann würde eine Polemik augusteischer Zeit bei Plinius erhalten sein.

Findet sich die gleiche Quelle noch an anderer Stelle? Sicher nicht in dem anschließenden Abschnitt § 9—11. Schon die Einführung: *non est praetereundum* läßt etwas Neues oder einen Einschub erwarten. Das *novicium inventum* ist die Aufstellung plastischer Bildnisse aus Bronze in Bibliotheken, welche berühmte Autoren darstellen. Nicht überlieferte Bildnisse wie die des Homer werden erfunden. Zu Rom hat Asinius Pollio in öffentlicher Bibliothek diesen Gebrauch eingeführt (nach 39 vor Chr.). Ob Alexandria oder Pergamon vorausgegangen ist, weiß Plinius nicht. Das Interesse für Porträts bezeugt Atticus in der Zeit Ciceros durch eine besondere Schrift. M. Varro hat durch die Einführung von 700 Bildnissen in seine Schriften viele berühmte Männer der Vergessenheit entrissen und ihrer Gestalt Unsterblichkeit und Allgegenwart geschenkt. — In diesem Abschnitt werden die gleichen Dinge, die *alienae imagines,* die Bildnisse Fremder, grundsätzlich anders bewertet als in dem vorangehenden. Hier ist es ein Verdienst, die *ingenia hominum* der großen Menge nahezubringen. Offenbar ist das die Meinung des Plinius selbst. „Es gibt wohl, wie ich glauben möchte, kein besseres Zeichen eines glücklichen Zustandes, als daß alle zu allen Zeiten

[1] externa tabula, externa pictura in der Bedeutung „griechisch" auch NH. 35, 24.

[2] Den Hinweis auf diese Möglichkeit verdanke ich Friedrich Klingner.

zu wissen begehren, wie einer gewesen ist." Hier weht die hellenistische Bildungsluft, die von der ersten Quelle so heftig bekämpft wurde. Auffällig ist die häufige Wiederkehr von Ausdrücken wie *inventum, benignissimo invento, inventor.* Plinius hat die Gelegenheit benutzt, um unter dem Stichwort des Porträts seine Exzerpte über „Erfindungen" einzufügen, obgleich sie weder in das Malerbuch noch in die Umgebung recht passen.

Einzufügen — denn mit dem letzten Satz lenkt er wieder zurück in den alten, nicht vergessenen Zusammenhang: „dies also hat jener (nämlich Varro) für fremde Bildnisse getan." Und in den folgenden §§ 12 und 13 ist wieder von Ahnenbildern die Rede, nämlich von den *clupei*, das heißt *imagines clipeatae* der Vorfahren, die als erste Appius Claudius im Tempel der Bellona, M. Aemilius in der Basilica Aemilia und in seinem Hause anbrachten. Appius Claudius Pulcher ist Konsul des Jahres 79, gestorben 76[1], M. Aemilius Lepidus Konsul des Jahres 78, gestorben 77. Die Daten liegen eng nebeneinander und müssen schon in der von Plinuis benutzten Quelle in bestimmter Absicht aufgeführt gewesen sein. Nun nennt unsere erste und hauptsächliche Quelle in § 4 gerade diese Schildbüsten als erste Luxusform des Ahnenbildes, mit welcher der allmähliche Untergang der *imaginum pictura* einsetzte. Feste Daten mußten da sehr erwünscht sein, und so ist anzunehmen, daß Plinius sie in jener Hauptquelle gefunden hat. Diese liegt also den §§ 4—7 und 12 bis Mitte 13 zugrunde; der Rest von § 13 und der § 14 enthalten Angaben zum Namen, zur Herkunft und Vorgeschichte der Schildbüsten, die wohl auf andere Gewährsmänner zurückgehen.

Die Erkenntnis, daß in dem ganzen Abschnitt mit Ausnahme der §§ 9—11 eine einheitliche Darstellung etwa augusteischer Zeit ausgeschrieben ist, gestattet es, die zeitlichen Angaben miteinander zu verknüpfen und das chronologische Schema der Quelle wiederzugewinnen. Die *imaginum pictura* liegt der frühesten Weihung von Schildporträts um 80 vor Christus voraus, ihre Blüte ist also spätestens in die sullanische Epoche zu setzen. Nimmt man die Schilderung ernst, daß sich in den Häusern noch keine griechischen Standbilder oder Werke aus Erz und Marmor fanden, so muß der Verfasser für die einheimischen Formen der Ahnenverehrung sogar noch an eine etwas ältere Zeit gedacht haben.

Aber nun muß eine immer wieder zurückgestellte Frage beantwortet werden: was ist unter *imaginum pictura* zu verstehen? Bildnismalerei ohne Unterscheidung kann nicht gemeint sein. Kein Römer der augusteischen oder flavischen Epoche konnte im Ernst von ihrem Aussterben reden. Sicher sind die *imagines pictae* in § 6, die durch Linien zu einem Stammbaum verbunden waren, nur ein anderer Ausdruck für dieselbe Sache. Es liegt daher nahe, an bemalte Wachsmasken zu denken. Aber auch das erweist sich als wenig wahrscheinlich. Wie soll man sich die Holzschreine, in denen die Masken aufbewahrt wurden, in Art von Stammbäumen angeordnet denken? Als Gegenstand dieser *imagines* werden ferner in § 4 *figurae* genannt. Ohne Gewaltsamkeit können darunter nur Bildnisse in ganzer Statur, nicht Masken verstanden werden. Das führt aber zugleich aus der Verlegenheit heraus. Augenscheinlich handelt es sich um eine von der hellenistischen Bildnismalerei unterschiedene, wesentlich römische Gattung gemalter Ahnenbilder, die durch alte Sitte geweiht gleichberechtigt neben den Ahnenmasken und deren Derivaten

[1] O. Deubner, AM. 62, 1937, 79ff., versteht mit den älteren Erklärern dieser Stelle hier den berühmten Appius Claudius Caecus und kommt auf dem Wege über dieses frühe Datum zu seiner Anschauung von der frührömischen Entstehung der Schildbüstenform, gegen die neben vielem anderen schon die bei Plinius erhaltene Polemik unseres augusteischen Altrömers spricht.

standen und schon in nachsullanischer Zeit als altmodisch außer Gebrauch kamen. Sofort finden sich nun noch andere Spuren dieser Gattung hinzu. Sie ist gemeint, wenn Sallust neben der wächsernen *imago* die *figura* erwähnt[1]. In Verbindung mit den *stemmata* wie bei Plinius beschwört Juvenal zu Beginn der achten Satire die Erinnerung an die *pictos vultus maiorum et stantes in curribus Aemilianos*, die letzteren wieder nur als Gemälde zu denken. Die gleiche Zweiteilung kehrt bei Martial wieder[2]: „wie das Gesicht stumm ist in Wachs und auf der Tafel." Wichtige Nachrichten über eine verschollene lokalrömische Denkmälergattung und ihre Geschichte stecken also in der Pliniusstelle. In höchstem Realismus, sicher in Anlehnung an den Wachsabdruck vom Antlitz des Toten, waren Porträtköpfe, Büsten und Bildnisse in ganzer Figur auf Holztafeln gemalt. Kein Rest ist erhalten. Aber der Stil dieser in die Epoche Sullas datierten Ahnenbilder muß nach seiner Beschreibung in den charakteristischen Exemplaren schon der der republikanischen Bildnisbüsten gewesen sein.

Angesichts des so erweiterten Bildes, das wir von den Formen des römischen Ahnenkultes gewonnen haben, darf nun endlich auch die Hauptfrage gestellt werden: besteht ein kunstgeschichtlicher Zusammenhang zwischen dem republikanischen Porträt, der letzten und schon säkularisierten Form des Ahnenbildes, und den Vorstufen des 2. Jahrhunderts? Und welcher Art war dieser Zusammenhang? Solange man nur die wächserneTotenmaske als die freilich zugespitzteste Art der Imago ins Auge faßte, war die Entscheidung ins Belieben gestellt. Wer ihren Verismus als Stilgesinnung auffaßte, mußte die Frage bejahen. Wer zwischen dem mechanischen Abdruck der Wirklichkeit und dem künstlerischen Porträt die unüberbrückbare Kluft empfand, die Natur und Kunst trennt, der war geneigt, sie zu verneinen. Dann wäre am republikanischen Porträt der Geist römisch, die Form dagegen griechisch-hellenistisch.

So einfach stellt sich jedoch das Verhältnis nicht dar, sowie man beachtet, daß die wächserne Totenmaske nicht die ursprüngliche und nicht die einzige Form der Imago gewesen ist, sondern daß es vor und neben ihr Köpfe aus Ton und Holz, Masken aus Bronze und gemalte Bildnisse gegeben hat. Von diesen italisch-römischen Vorläufern her ist zunächst eine tiefgreifende und allem griechischen Empfinden entgegenlaufende Neuerung in der antiken Porträtgeschichte bestimmt: die Beschränkung des Bildnisses auf Antlitz und Kopf in den Büsten der späten Republik, eine Anschauungsweise, die sich selbst dort nicht verleugnet, wo der Bildniskopf einer Statue aufgesetzt ist. Auch zu der tektonischen Form der gentilen Porträtbüsten laufen Verbindungslinien. Die Gestalt des unteren Abschlusses schwankt, ehe sich die kanonische Büstenform der späten Republik durchsetzt. Es ist bezeichnend, daß zwei ältere, früh aufgegebene oder nur noch in der Provinz und in der Handwerkskunst weiterlebende Lösungen unmittelbar von den Imagines der Ahnenschreine abgeleitet werden können. Die eine besteht in einer durch den Hals über dem Ansatz der Schlüsselbeine hindurchgelegten, geraden Standfläche. Sie ist altitalisch und unter den Imagines der Ahnenkapelle im Haus des Menander zweimal nachzuweisen[3]. Doch ebenso begegnet

[1] Bellum Iug. 4, 6: non *ceram* illam neque *figuram* tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere . . . . vgl. oben S. 19 Anm. 1.

[2] 11, 102: est ita, si taceas et si tam muta recumbas,
quam silet in cera voltus et in tabula.

[3] Kalksteinkopf des 4. Jahrh. in Corneto-Tarquinia, oben S. 7 Anm. 2. Terrakottakopf in Kopenhagen, N. Breitenstein, Danish National Museum, Catalogue of Terracottas Nr. 809 Taf. 103. — Maiuri, Casa del Menandro 102 u. Abb. 49.

sie noch an dem wichtigen Terrakottakopf der Sammlung Campana im Louvre (Abb. 3/4), der, wie auch seine ursprüngliche Aufstellung und Bestimmung gewesen sein mag, schon zu den Anfängen des republikanischen Porträts gerechnet werden muß[1]. So selten diese offenbar rasch abgestorbene Form ist, so wird es doch sicher bei aufmerksamem Suchen gelingen, weitere Beispiele aufzufinden[2]. Die andere Lösung legt die Schnitt- und Standfläche unterhalb der Schulter mitten durch die Brust. Zweifellos ist diese unorganisch empfundene Büstenform, die Schultern und Brust zum Sockel des Hauptes macht, aber gerade durch diese Entwertung alles Interesse auf das Haupt sammelt, eine italische Schöpfung[3], und es ist nur Zufall, wenn sie unter den wenigen Imagines des pompejanischen Hauses fehlt. Doch begegnet sie schon bei interessanten Terrakottabüsten italisch-hellenistischen Stils vom Ende des 2. Jahrhunderts in Capua (Abb. 5/6) und Rom[4]. Unter den republikanischen Bildnissen ist es ein zwar provinzielles, aber sehr feines Porträt eines jüngeren, bartlosen Mannes aus Kalkstein in Ancona, das diese Form bewahrt (Abb. 8)[5], sowie eine hervorragende Terrakottabüste aus Kampanien in Berlin (Abb. 9/10)[6]. Allgemeine Bedeutung hat diese Büstenform für die römischen Grabreliefs gewonnen, wo sie schon an dem ältesten erhaltenen, dem Grabstein des M. Caesennius im Museo Mussolini[7], zu Beginn des letzten vorchristlichen Jahrhunderts auftritt und weiterhin unumschränkt herrscht. Ist es Zufall, daß sie im Italien des Quattrocento wiederum zur beherrschenden Büstenform wird? Die dritte und bald siegreiche Lösung des unteren Büstenabschlusses allerdings, die recht eigentlich zum gentilen Porträt der späten Republik gehört, das zunächst sehr schmale, geschweifte Bruststück, steht nicht mehr in rein römischer Tradition. Es ist auch nicht aus der Herme entstanden[8]. Es ist das

[1] Zadoks-Jitta 48ff. Taf. 7. Unten S. 60 B 3. Die scheinbar primitive Vorderansicht täuscht: von stärkstem Ausdruck ist das vortrefflich durchgearbeitete Profil, das deshalb hier zum erstenmal abgebildet wird. Unter der Bodenfläche sitzt ein breiter Zapfen, mittels dessen der Kopf anscheinend auf ein Holzpostament oder in den Boden einer Holznische eingelassen war.

[2] Den gleichen Halsabschluß zeigt der Kalksteinkopf in Kopenhagen, NCG. 555a, den Fr. Poulsen jetzt für gefälscht erklärt; er ist gewiß verdächtig, ohne daß allerdings bisher, wie mir scheint, ein ganz schlüssiger Beweis für seine moderne Entstehung vorgebracht wurde.

[3] G. Hanfmann, Altetruskische Plastik I (1936) 35f. Vgl. auch die Büste eines Silens auf dem apulischen Krater in Kopenhagen, CVA. Danemark 6, IV D Taf. 254, 2. — Im griechischen Osten ist diese Büstenform m. W. auf Delos und an anderen Orten nur in römischer Umgebung nachzuweisen: BCH. 29, 1905, 17 Abb. 2; JHSt. 28, 1908, 139; ferner in Smyrna zu Beginn der Kaiserzeit: RevArch. 4. Sér. 1, 1903, 3ff. Taf. 1 und 2b.

[4] A. Adriano, Cataloghi illustr. del Museo Campana I: Sculture in Tufo (1939) 30 und Tav. d'agg. B 6; Critica d'Arte 2, 1942, Taf. 10, 18—19. G. Kaschnitz-Weinberg, Ritratti fittili, Rendic. della Pontificia Accad. 3, 1924—25, 341 Abb. 8; Ducati, Storia dell'Arte Etr. Taf. 268 Abb. 653; Giglioli, L'Arte Etr. Taf. 420, 4.

[5] Inv. 6079. Höhe und Breite: 29,5 cm; der Block, aus dem der Kopf gehauen ist, maß also einen Fuß im Quadrat. Der Stil des Bildnisses ist geprägt von der stadtrömischen Kunst um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts oder wenig später, die Ausführung wird wohl schon in die augusteische Zeit fallen.

[6] Inv. TC. 7018. Erwähnt bei Deonna, Les Statues de Terre Cuite dans l'Antiquité (Sicile, Grand Grèce, Étrurie et Rome) 1907, 221; abgebildet von Bianchi-Bandinelli, Critica d'Arte 2, 1942, Taf. 10, 16—17. Obgleich altertümliche Züge vorhanden sind, ist der Stil dieses Werkes mit den Köpfen des sog. Sulla und des sog. Marius in München (unten S. 111ff. und Abb. 168, 170, 172/3) zu vergleichen und, worauf auch der dünne Hals hinweist, um 40—30 vor Chr. zu datieren. Zur Frisur vgl. die Knabenbüste aus Bronze der ehemaligen Sammlung Wyndham Cook, ABr. 1066; Poulsen, Probleme Abb. 13.

[7] Giardino 73. D. Mustilli, Mus. Mussolini 179 und Taf. 119. Vessberg, Taf. 22, 1.

[8] So Herbig, a. O.; das büstenförmige Einsatzstück in die Herme setzt die Büstenform schon voraus.

verselbständigte Einsatzstück des Kopfes in die Statue. Das ist bezeichnend genug. Dieser Formgedanke ist von einem griechischen Hauch berührt, weil er die Beziehung zur Porträtstatue enthält, und er ist gleichzeitig römisch, weil er trotzdem auf das Gesamtbild des Menschen verzichtet. Und er deutet auf eine Lockerung in der Tradition des Ahnenbildes, weil er die Imago der Ehrenstatue annähert.

Ebenso viele Seiten hat — das müssen wir nach diesen Feststellungen erwarten — das stilgeschichtliche Verhältnis zwischen der Totenmaske und dem republikanischen Porträt. Das mechanische Abgußverfahren war, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts vor Chr., eine späte Neuerung in der Geschichte der Imagines Maiorum. Mit ihm brach etwas völlig Neues in die mittelitalische Bildniskunst ein, die bis dahin auch das römische Ahnenbild beherrschte. Das Verfahren selbst war griechischer Herkunft. Aber nicht nur dieses. So sehr es für die ersten Jahrzehnte zu dem Ausdruck einer wesentlich römischen Bildnisauffassung werden konnte, so ist doch seine Einführung und Ausbildung nur denkbar unter der Einwirkung des realistischen Porträts, wie es der mittlere Hellenismus — man denke etwa an das Bildnis des Chrysipp[1] — geschaffen hatte. An diesem Umschwung war schon griechischer Einfluß beteiligt. Das Aufkommen der Wachsmaske war keineswegs ein bloßer Ausfluß der Totengebräuche, nicht weniger ist es als eine Tatsache der Kunstgeschichte zu betrachten. Es bedeutete einerseits die letzte Konsequenz in der Ideenentwicklung der römischen Imagines Maiorum, andrerseits eine erste schöpferische Berührung des römischen Wesens mit einer späten und stark individualistischen Stufe des griechischen Porträts, eine Berührung, die allerdings nur deswegen Neues erzeugen konnte, weil sie wie viele entscheidende Begegnungen der Geschichte mit einem Mißverstehen begann.

Was das für das römische Porträt bedeutet, liegt auf der Hand. Sein Stil kann zwar nicht, wie man immer wieder versuchte, von einem altrömischen, außerkünstlerischen Gebrauch hergeleitet werden; der Wachsabdruck ist weder urrömisch noch frei von Einflüssen der griechischen Kunstentwicklung. Um so mehr aber darf gerade für eine kunstgeschichtliche Betrachtung die Wachsmaske des zweiten Jahrhunderts in ihrer römischen Idee und hellenisierenden Anschauung als noch stark unkünstlerische Vorstufe des gentilen Porträts der Republik angesehen werden. Mit ihr beginnt der Weg zum eigentlichen römischen Porträt. Er hat sich von Anfang an als fruchtbar erwiesen. Die erste Frucht an diesem Weg waren die Tafelbilder mit Imagines. Sie haben kein langes Leben gehabt, weil sie sich zu streng im Rahmen der römischen Totensitte und der handwerklichen Überlieferung hielten, ohne die Verbindung mit der blühenden hellenistischen Bildnismalerei zu finden. Das bald danach entstehende plastische Porträt wurde durch die Lockerung der aristokratischen Sitte und, mehr noch, durch den Zustrom neuer künstlerischer Kräfte aus Griechenland vor diesem Schicksal bewahrt, so daß es in der späten Republik zur Grundlage der römischen Bildniskunst werden konnte. Trotzdem war der Übergang von den Imagines Maiorum zum frühen Porträt ein gleitender. Der Terrakottakopf im Louvre (Abb. 3/4) gehört durch seine tektonische Form und wahrscheinlich auch durch seine ehemalige Aufstellung noch zu den Imagines, durch seinen Stil, der vor allem in der prachtvoll durchgeformten Seitenansicht zu erkennen ist, schon zum republikanischen Porträt.

[1] ABr. 937/8. Die Repliken: D. Mustilli a. O. 61 f. Wiederherstellung der Statue: Fr. Poulsen, From the Collections of the NCG. 3 (1942), 154.

„Erklären“ läßt sich also der Stil des republikanischen Bildnisses nicht aus der Totenmaske. Wie aber Sinn und Bedeutung noch die des alten Ahnenbildes sind, so liegt auch die römische Komponente seines Stils im Geistigen und im Formalen auf der kunstgeschichtlichen Linie, die mit der Revolutionierung der *imagines maiorum* durch den Wachsabdruck beginnt. Das heißt nicht, daß hinter jedem gentilen Porträt die Totenmaske gesucht werden muß. Aber innerhalb dieser schon vor der Mitte des zweiten Jahrhunderts einsetzenden Bewegung ist es unter wachsender griechischer Einwirkung gelungen, eine wesentlich römische und gegenüber dem griechischen Bildnis grundsätzlich neuartige Porträtform aufzubauen[1].

[1] Ein zweitesmal und wiederum in Mittelitalien findet sich die Totenmaske mit der neuerlichen Entstehung einer bedeutenden Porträtplastik in der Frührenaissance verbunden. Wie Jos. Pohl, Die Verwendung des Naturabgusses in der Porträtplastik der Renaissance (Diss. 1938) 11f., gezeigt hat, kommt dort der Gebrauch, dem Toten die Maske abzunehmen und diese aufzubewahren, nicht unbeeinflußt durch die Lektüre antiker Texte schon am Ende des 13. Jahrhunderts auf. Diese Totenmasken haben ebenso wie die Vorbilder altrömischer Bildniskunst bei der Entstehung der Renaissanceporträts eine bedeutende Rolle gespielt, vgl. M. Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance (1938) 100ff. Gewiß hat zu dieser parallelen Entwicklung in neuerer Zeit die bewußte Nachahmung des römischen Altertums viel beigetragen. Aber wie in der Wiederaufnahme der altrömischen, vor allem durch die Grabsteine vermittelten Büstenform durch die Renaissancekünstler (s. oben S. 31), so zeigt sich auch in der Leichtigkeit, mit der die antike Entwicklung in der Toscana des 15. Jahrhunderts repetiert werden konnte, eine ähnliche psychische und moralische Grunddisposition, die in allen dazwischenliegenden Jahrhunderten nicht erloschen ist.

ZWEITES KAPITEL

DIE ÜBERLIEFERUNG DER REPUBLIKANISCHEN BILDNISSE

Originale oder Kopien?

Die Erforschung des republikanischen Porträts steht unter einem merkwürdigen Axiom. Ohne Schwanken pflegt man die erhaltenen Bildnisse als originale Schöpfungen zu betrachten. Man stützt sich dabei auf die Tatsache, daß nur selten Wiederholungen nachzuweisen sind; augenscheinlich stellen sie Privatpersonen dar, deren Bildnisse zu kopieren kein Anlaß vorlag. Sind doch einmal Wiederholungen vorhanden, so schließt man daraus, daß es sich um berühmte Persönlichkeiten handelt, auch wenn sie nicht namhaft gemacht werden können[1]. Das republikanische Porträt wäre dann der einzige Abschnitt der antiken Bildnisgeschichte, der das Vorrecht besäße, nur oder vorwiegend durch Originale vertreten zu sein. Ist diese so selbstverständlich gehandhabte Annahme wirklich noch zu halten?

Ahnengalerie

Für die Ehrenstatuen bedeutender Männer des öffentlichen Lebens wie des Marius, des Sulla, des Pompeius, des Caesar war man längst genötigt, eine Ausnahme anzuerkennen. Die große Zahl der in Rom und außerhalb aufgestellten Statuen setzt ein Verfahren der Vervielfältigung voraus, und es besteht kaum eine Aussicht, daß uns unter den wieder aufgefundenen Wiederholungen gerade das Original erhalten sein sollte. Indes liegt, wie wir sahen, auf dieser weit älteren Tradition des Ehrenstandbildes nicht der Schwerpunkt des spätrepublikanischen Porträts, das ein gentiles war und aus dem Leben der Geschlechter seinen wesentlichen Antrieb erfahren hat. Auch in diesem, der breiten Öffentlichkeit abgewandten Bereich ist jedoch eine Ordnung festzustellen, von der die Herstellung von Bildnissen beherrscht wurde: die Ahnengalerie. Sie wäre schon aus der oben erläuterten Abkunft des römischen Porträts vom Ahnenbild zu folgern, ihre Bedeutung zeichnet sich jedoch auch in der Gesamtmasse der erhaltenen Bildnisse ab und findet in den literarischen Nachrichten ihre Bestätigung. In überwiegender Zahl sind die republikanischen Bildnisse, die den Untergang des antiken Rom überdauert haben, Statuen sowohl wie Büsten, Bestandteile solcher Ahnengalerien gewesen.

[1] Fr. Poulsen, Célèbres visages inconnus, RevArch. 5. Sér. 36, 1932, 44ff.

Diese Ordnung der privaten Bildnisse blieb selbst dort noch kenntlich, wo sie durch die Rührigkeit der Familie eine Aufstellung auf öffentlichem Platz erlangten, wozu die laxe Handhabung der gesetzlichen Bestimmungen in Rom mehr Möglichkeiten bot als in Griechenland[1]: man stellte gern eine ganze Ahnenreihe auf. Nur über solche öffentlichen Aufstellungen sind Nachrichten zu erwarten. Die früheste führt in die Mitte des zweiten Jahrhunderts. Damals stiftete M. Marcellus Statuen seines Großvaters und Vaters und eine eigene beim Tempel des Honos und der Virtus[2]. Ähnliche Gruppen der Marcelli standen in Tyndaris und anderen sizilischen Städten[3]. Verres zwang die Syrakusaner, Statuen von seinem Vater, von sich selbst und seinem Sohn aufzustellen und die Mittel für eine ähnliche Statuengruppe in Rom beizusteuern[4]. Zahlreiche Reiterstandbilder der Scipionen, mit *tituli* versehen, eine ganze Schwadron, wie Cicero spöttelt, standen auf dem Kapitol, vor der Mitte des ersten Jahrhunderts gestiftet von Qu. Caecilius Metellus Pius Scipio[5]. Hierher sind auch die von Appius Claudius Pulcher 79 im Tempel der Bellona angebrachten Schildbüsten der Claudier und die von M. Aemilius Lepidus 78 in der Basilica Aemilia aufgehängten Schildbüsten der Aemilier zu rechnen, wenn sie auch Reliefbildnisse waren[6]. Erhalten sind solche halböffentlichen Familiengruppen nur in Provinzstädten. Es genügt, die bekanntesten zu nennen: die spätaugusteische aus Formiae[7] und die Nonii Balbi in Neapel, die im Theater von Herculaneum gestanden haben[8]. Der Prätor und Prokonsul M. Nonius Balbus hat sein Familiendenkmal unter Tiberius aufgestellt[9]. Möglicherweise wurde für den Porträtkopf seines Vaters ein älteres Original benutzt, das sich im Stil noch nicht allzuweit von dem Münchener „Marius" (Abb. 170/3) entfernte, aber erst in augusteischer Zeit geschaffen wurde. Trotz des jungen Datums der erhaltenen Gruppen genügen die angeführten Zeugnisse um darzutun, daß auch die namentlich in der julisch-claudischen Dynastie so häufigen Statuengruppen von Mitgliedern der kaiserlichen Familie in mehreren Generationen in die aufgezeigte Linie hineingehören. Sie setzen einen Geschlechterbrauch der Republik fort und sind öffentliche „Ahnengalerien" in römischem Sinn. Diese Übernahme der Formen und gleichzeitige Übertrumpfung des Geschlechteradels ist nicht nur für die Auffassung des Prinzipats von einiger Bedeutung, sondern verbreitet auch von rückwärts her Licht über die Zustände zu den Zeiten der Republik.

[1] Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités III 1, 408f.

[2] Asconius, in Pisonem 11 (44).

[3] Cicero, in Verrem 2, 4, 86.

[4] Cicero, in Verrem 2, 2, 145; vgl. 2, 2, 50 und 154.

[5] Cicero, ad Atticum 6, 1, 17.

[6] Plinius, NH. 35, 12—13; vgl. oben S. 27ff.

[7] Boll. d'Arte 2. Ser. 1, 1921/22, 309ff. und 10, 1930/31, 216ff. Fr. W. Goethert, RM. 54, 1939, 184.

[8] Bernoulli I 270. — M. Nonius Balbus, der Vater, Togastatue: Neapel, Museo Nazionale Inv. 6167; Ruesch, Guida Nr. 60; Ch. Waldstein-L. Shoebridge, Herculaneum Taf. 18, 1; Hekler 150a; Paribeni Taf. 161a; Phot. Alinari 11140; Phot. Brogi 5120. — Viciria, Gattin des Vorigen: Inv. 6168; Ruesch Nr. 20; Waldstein-Shoebridge Taf. 18, 2; Hekler 205a; Paribeni Taf. 161b; Phot. Alinari 11160. — M. Nonius Balbus, der Sohn, Praetor, Proconsul und Stifter der Gruppe, Reiterstatue: Inv. 6104, Ruesch Nr. 59. Waldstein-Shoebridge Taf. 15, 1; Hekler 152; Paribeni Taf. 163; Phot. Sommer 7502. — Reiterstatue unsicherer Bedeutung: Inv. 6211, Ruesch Nr. 23. Waldstein-Shoebridge Taf. 15, 2; Hekler 153; Paribeni Taf. 162; Phot. Brogi 5174; Phot. Sommer 7501. — Statuen der Töchter: Ruesch Nr. 22, 27, 58.

[9] Goethert, a. O. 187f.; vgl. auch den nach antiken Fragmenten in neuerer Zeit kopierten Kopf der Stifterstatue, E. Qu. Visconti, Iconographie Romaine Taf. 15, 1—2.

Über die Ahnengalerien der späten Republik in dem privaten Bezirk der Familie und des Geschlechts ist dagegen aus den literarischen Zeugnissen nichts zu lernen; denn die dort übliche, unterschiedslose Anwendung der Benennung (*imago*) für das altrömische Ahnenbild in Art der Totenmaske wie für die Büste in dauerhaftem Material verhindert eine reinliche Trennung beider Gattungen. Ein Streiflicht fällt jedoch auf diese Frage durch die bekannte Statue eines mit der Toga bekleideten Römers im Palazzo Barberini, der in jeder Hand eine lebensgroße Porträtbüste trägt[1] (Abb. 15). Es ist ein Werk der späten augusteischen Epoche[2]. Die beiden, durch eine unverkennbare Familienähnlichkeit miteinander verbundenen Büsten zeigen indes einen unterschiedlich älteren Stil. Das in der linken Hand getragene Bildnis mit dem weiteren Büstenausschnitt und den vollen Zügen ist das jüngere (Abb. 18/9), das andere zur Rechten mit der knapperen Büstenform und den straffen Zügen das ältere (Abb. 16/7). Dieser äußeren und rohen Unterscheidung tritt die genauere zur Seite, die der Porträtstil erlaubt. Im Typus und im Formenbau besitzt das jüngere Männerbildnis sein nächstes Gegenstück in einem Frauenkopf der Glyptothek Ny Carlsberg, der um 20 vor Chr. anzusetzen ist[3]. Die ältere Porträtbüste sieht dagegen Zug für Zug wie eine nur um weniges jüngere Ausgabe eines vorzüglichen, in die frühen vierziger Jahre zu datierenden Bildniskopfes im kapitolinischen Museum aus (Abb. 129/33)[4]. Niemand wird bestimmen können, wie weit die jüngeren Stileigenschaften, die schärfere Akzentuierung und die großzügigere Plastik, auf die Rechnung des spätaugusteischen Künstlers zu setzen sind, der an dieser Stelle kopiert; immerhin wird man das von ihm benutzte ältere Porträt mit einigem Zutrauen zwischen 50 und 40 einordnen dürfen. Zwischen den beiden abgebildeten Porträtbüsten und wiederum zwischen der jüngeren von diesen und der Aufstellungszeit der Statue liegt also je ein knappes Menschenalter. Der Togatus stellt sich mit den Büsten seines Vaters und Großvaters vor; es ist der Anfang einer Ahnengalerie, auf die der vielleicht eben mit dem Ius Imaginum Begabte wohl Grund hatte stolz zu sein. Eine lebendige Anschauung solcher Ahnengalerien vermittelt uns endlich die Spiegelung, die sie ganz augenscheinlich auf Grabsteinen vornehmlich vom Übergang zur Kaiserzeit, etwa im Lateran, im Museo Mussolini (Abb. 200) oder in Kopenhagen (früher Landsdowne)[5], gefunden haben. Da blicken dem Betrachter fünf, ja sechs in einer Reihe nebeneinander aufgestellte Büsten entgegen. Wichtig, daß auch hier nach dem Stil der Bildnisse Generationen zu unterscheiden sind. So sind die beiden Alten ganz rechts in dem ehemaligen Relief Landsdowne und der P. Gessius P. F. Rom. in der Mitte eines Bostoner Grabreliefs zweifellos Kopien nach älteren Porträts[6].

[1] ABr. 801—804. Unten S. 38 III 6.

[2] Den Ausschlag gibt der Stil der Togastatue, zu dem Goethert, a. O. 180ff. und Taf. 39, zu vergleichen ist; eine spätere, aber mich nicht überzeugende Datierung bei L. Curtius, RM, 47, 1932, 250. — Der Kopf (ABr. 804) ist der Statue fälschlich aufgesetzt und stammt aus dem Beginn der augusteischen Epoche.

[3] Nr. 581. West I Taf. 26, 105: von Fr. Poulsen im Katalog 1940, 395, zwischen 20 und 10 datiert.

[4] Sala della Colombe 88. ABr. 827/8. S. unten S. 91 G 6; die im Text gegebene Datierung nimmt schon spätere Ergebnisse voraus, doch rechnet auch Vessberg, 223f., dies Porträt noch zu den Werken vor 45.

[5] Grabrelief mit Freigelassenen der Furier im Lateran: Benndorf-Schöne Nr. 467; Phot. Moscioni 10516; West I Taf. 35, 149; Vessberg Taf. 39, 2. — Grabsteine in Rom, Museo Mussolini: Mustilli 179 Nr. 74 Taf. 119, und vormals in Landsdowne House: Catal. of ancient marbles (1930) 50 Nr. 73 mit Abb.; EA. 3049—51.

[6] Fr. Poulsen, Probleme 23f. Abb. 52; Vessberg Taf. 35; auch dieser erkennt, daß das Porträt des Vaters Gessius nach einer älteren Vorlage zwischen 80 und 50 gearbeitet ist.

In ein volles Licht aber stellt die hier verhandelte Frage die Tatsache, daß die ursprüngliche Ordnung nach Ahnengalerien selbst an unserem beschränkten Vorrat von republikanischen Bildnissen noch abgelesen werden kann. Im Gegensatz nämlich zum griechischen Porträt und auch zum römischen Bildnis der vorgerückten Kaiserzeit, als die alten Geschlechter ihre Bedeutung verloren hatten, gehört es zur Signatur des republikanischen Porträts, daß noch heute in vielen Fällen auf Grund von Familienähnlichkeit oder anderen Anzeichen Bildnisse von Angehörigen der gleichen Familie festzustellen sind. Die grundsätzliche Bedeutung dieser Erscheinung läßt es angezeigt erscheinen, eine genügende — leicht zu vermehrende — Anzahl von Beispielen in einer Anordnung zusammenzustellen, die zugleich auch den folgenden Darlegungen zur Grundlage dienen kann:

I

Die Originale gleichzeitig, die Kopien aus gleicher Werkstatt.

1 a) München, Glyptothek 309 („Sulla"). ABr. 25/6. — Unten S. 86 F 9 und Abb. 168/72.
b) München, Glyptothek 319 („Marius"). ABr. 27/8. — Unten S. 91 G 4 und Abb. 170/73.

Die Bildnisse aus der Mitte des letzten Jahrhunderts vor Chr. Freie Kopien späthadrianischer Zeit. — Die Repliken von b in Florenz, Uffizi 270 (Bernoulli I 82), Leiden (C. C. van Essen, Oudheidkundige Mededeelingen uit Rijksmuseum te Leiden N. R. 8, 1927, 49ff. Abb. 1—2) und Paris, Louvre, Salle d'Auguste (Catalogue Sommaire, 1922, 29 Nr. 1003; Paribeni Taf. 153) erwecken den Verdacht neuerer Arbeit.

2 a) Vatikan, Museo Chiaramonti 512. ABr. 825/6. — Unten S. 92 G 17 und Abb. 159/64.
b) Vatikan, Museo Chiaramonti 510 A. ABr. 823/4. — Unten S. 92 G 18 und Abb. 160/5.

a und b von gleicher Hand und um 30 vor Chr.

3 a) München, Residenz. ABr. 607/8. — Unten S. 120 J 7.
b) München, Residenz. ABr. 609/10. — Unten S. 120 J 8.

Die Köpfe stimmen in Größe, Marmor und Arbeit überein und waren schon im Altertum Gegenstücke. Die Originale stammen aus der gleichen Werkstatt zur Zeit des zweiten Triumvirats, die Kopien sind ebenfalls gemeinsam gegen Ende des ersten Jahrhunderts nach Chr. gearbeitet.

II

Die Originale aus gleicher Werkstatt bei verschiedenzeitlichen Kopien.

4 Postumii:
a) A. Postumius Albinus[1]. Consul 99 vor Chr. Paris, Louvre 919. ABr. 427/8. — Unten S. 59 B 1 und Abb. 53/5/7.
b) Sp. Postumius Albinus, älterer Bruder des Vorigen? Repliken: Vatikan, Braccio Nuovo 60 (ABr. 429/30). Oslo (Vessberg Taf. 56, 2). Museo Torlonia 508. Landsdowne House. — Unten S. 60 B 2[2].

a und b von gleicher Hand in sullanischer Zeit geschaffen.

[1] Zur Benennung vorläufig: Festgabe zur Winckelmannsfeier des Archäologischen Seminars der Universität Leipzig 1941. Dazu A. Boëthius, Konsthistorisk Tidskrift 11, 1942, 109; Fr. W. Goethert, AA. 1942, 501 ff.; H. Kenner, ÖJh. 35, 1943, 35 ff.; Ed. Schmidt, Römerbildnisse vom Ausgang der Republik, 103. Berl. Winckelmannsprogr. (1944), 13 [Korrekturnote].

[2] Trotz großer Ähnlichkeit bis in die Haarlage hinein ist b nicht, wie oft behauptet, eine Wiederholung von a, was schon die verschiedene Kopf-, Mund- und Augenform, mehr noch die verschiedene Charakterisierung ausschließen.

5 a) München, Glyptothek 413. ABr. 69. — Hier Abb. 26.

b) München, Glyptothek 415. ABr. 600. — Hier Abb. 27.

a gehört der augusteischen Kunst an. b zeigt trajanische Büstenform und trajanische Arbeit, geht aber auf ein Original zurück, das wegen der ganz mit a übereinstimmenden Frisur einst als Gegenstück zu diesem geschaffen worden sein muß, jedoch ein Bildnis um 30 v. Chr. wiedergibt[1].

III

Die Kopien aus gleicher Werkstatt bei verschiedenzeitlichen Originalen

6 a-b-c) Togastatue eines Römers mit zwei Ahnenbüsten. Rom, Palazzo Barberini. ABr. 801—3. — Hier Abb. 15—19. Vgl. oben S. 36.

Der Dargestellte mit Vater (Bildnis um 20) und Großvater (Bildnis um 40 vor Chr.). Zeit der Kopien: Beginn des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.

IV

Originale und Kopien verschiedenzeitlich

7 a) Kopf aus römischem Kunsthandel, hier Abb. 102/11. Vgl. unten S. 60 B 4.

b) Repliken (Hekler, AA. 1938, 233f. Ed. Schmidt, Römerbildnisse 29 ff.): Neapel, Ruesch Nr. 1101. Hekler 148a; West Taf. I 15, 60; Vessberg Taf. 50, 1—2. — Louvre 1206. Paribeni Taf. 101; Vessberg Taf. 50, 3. — Vatikan, Sala dei busti 538. AA. 1938, 237f. Abb. 7—8 (vorzügliche augusteische Arbeit). — Nemi, Castello.

Die Originale von a und b (um 30 vor Chr.) durch etwa eine Generation getrennt.

8 a) New York, ehemals Sammlung Stroganoff. ABr. 819/20; G. M. A. Richter, Handbook [2] 289 Abb. 203, unten S. 60 C 5 und Abb. 20/80/4.

b) Rom, Kapitol. Museum, Stanza degli Imperatori 1 (St. Jones 186f.). ABr. 817/18. — Unten S. 120 J 2 und Abb. 22.

c) Rom, Kapitol. Museum, Stanza dei Filosofi 51 (St. Jones 239f.). ABr. 596/7. — Hier Abb. 23.

Da c in die späte Augustuszeit, b in das letzte Jahrzehnt der Republik führen, aus drei verschiedenen Generationen.

9 a) Rom, Kapitol. Museum, Sala delle Colombe 88 (St. Jones 177f.). ABr. 827/8. — Unten S. 91 G 6 und Abb. 129/33.

b) Kopenhagen, NCG. 577. ABr. 1153/4. — Unten S. 91 G 6a und Abb. 130.

b Tiberianische Kopie nach Original um 40—30, a = älter.

10 a) Kopenhagen, NCG. 569. ABr. 77/8. — Unten S. 92 G 13 und Abb. 157/63.

Die Ähnlichkeit sowie der Umstand, daß die beiden Bildnisse Werke des gleichen Künstlers sind, führt auf die im Text vorgeschlagene Benennung; man könnte auch an den berühmteren Namensvetter des A. Postumius Albinus, den Consul im Jahre 180 vor Chr. (zuletzt F. Münzer, Bull. Com. 67, 1939, 27 ff.), denken. — Zu den Postumii und der Zahl der Wiederholungen unten S. 44.

[1] Aus der gleichen Werkstatt und vielleicht aus der gleichen Bildnisreihe stammt wahrscheinlich auch das Original der Büste in Madrid, EA. 1703, welche zum drittenmal dieselbe Haaranordnung aufweist; doch erlaubt die charakter lose Arbeit der Kopie keine sichere Feststellung.

b) Repliken: Neapel 6201, Ruesch Nr. 1100, ABr. 593; RM. 54, 1939 Taf. 27, 2. — Pompei, L. Curtius, RM. a. O. 123ff. Abb. 8 und 10 Taf. 27, 1.

Auch von L. Curtius zusammengestellt, der Angehörige der Claudii Pulchri erkennen möchte und für a den im Jahre 48 gestorbenen Erbauer der kleinen Propyläen zu Eleusis in Erwägung zieht. b um eine knappe Generation jünger.

11 a) München, Residenz. EA. 990/1; ABr. 1155/6; vgl. Sieveking 177.

b) Kopenhagen, Ny Carlsberg 586a („M. Vilonius Varro"). ABr. 1157/8.

a = letztes Jahrzehnt der Republik, b = tiberianisch.

12 a) Neapel 6243. ABr. 1147/8. — Unten S. 120 J 6 und Abb. 192/3.

b) München, Sammlung F. A. von Kaulbach, ABr. 821/2. — Hier Abb. 21.

a = Zeit des zweiten Triumvirats, b = spätaugusteisch oder frühe Tiberiuszeit[1], aber nach älterem Original um 40 v. Chr.

13 a) Neapel 6205. ABr. 598/9. — Hier Abb. 24.

b) Lowther Castle. EA. 3092—94. — Hier Abb. 25.

Auch von Fr. Poulsen, Text zu EA., zusammengestellt.

a = tiberianische Arbeit, aber Kopie eines Werkes nach 30 vor Chr. b = augusteisch.

Diesem gleichen Geschlecht gehören vielleicht an:

14 a) = II 5a.

b) = II 5b.

c) Sog. Galba. Repliken: Kopenhagen, NCG. 655, ABr. 8/9. — Louvre, Catal. Somm. 1220, West I Taf. 66, 287. — Museo Torlonia Nr. 142, Taf. 36. — Hier Abb. 28/9.

d) Rom, Lateran, Benndorf-Schöne 289. ABr. 1077/8. — Hier Abb. 30/1.

a—b = frühaugusteisch, c = reifaugusteisch, d = frühtiberianisch.

15. a) Sog. Domitius Corbulo. Repliken: Rom, Kapitol. Museum, Filosofi 48 (St. Jones 237). ABr. 296/7. — Louvre, ABr. 298. — Louvre, Ed. Schmidt, Römerbildnisse Abb. 24. — Leningrad, RevArch. 5. Sér. 36, 1932, 48 Abb. 6; Schmidt a. O. Abb. 15/6.

b) Repliken: Florenz, Uffizi. ABr. 299/300. — Kopenhagen, NCG. 571, RevArch. 5. a. O. 46 Abb. 2.

a = 30—20 v. Chr., b = augusteisch.

Mit voller Absicht begnügt sich diese Aufstellung mit einer beschränkten Anzahl von Beispielen, so sehr es nahe gelegen hätte, diese zu vermehren oder den einzelnen Gruppen weitere Bildnisse von Familienangehörigen zuzuschreiben. Selbst die größte Ähnlichkeit kann trügen. Und wer wüßte nicht, daß umgekehrt die Erbmasse an physiognomischen Möglichkeiten innerhalb eines Familienverbandes unerschöpflich und unberechenbar wie ein Kaleidoskop ist? Daß die Zugehörigkeit zum gleichen Geschlecht sich durchaus nicht selten in keiner, im Bildnis festzuhaltender Familienähnlichkeit auszuweisen braucht? Ganz zu schweigen von den häufigen Adoptionen Geschlechtsfremder, welche fremdes Blut und fremde Züge einführten. Eine weitere

[1] Sicher zu spät in spätclaudische Zeit datiert von Sieveking 182; dagegen Fr. Poulsen, Dragma Martino P. Nilsson dedicatum (1939) 413—16.

Quelle der Unsicherheit liegt für die Beurteilung in einer, freilich noch wenig geklärten Eigenschaft des römischen Porträts selbst. Denn dieses ist nicht nur Individualbildnis, sondern in seiner Summe Porträt einer Gesellschaft. Es bildet allmählich fest werdende, leicht zu fassende, aber schwer zu benennende Typen des Menschenbildes heraus, den „Kahlköpfigen", den „alten Mann" und den „Feldherrn" in mehreren Spielarten, auch Modetypen wie den „Pompeius"-, den „Cäsar"-, den „Augustustypus". Die unpersönlichen Mächte des römischen Lebens zeigen sich in dieser Erscheinung nicht weniger als die formende, gliedernde und nachwirkende Leistung bedeutender Künstler. Andrerseits sind schwächere Porträts oft stark vom gültigen Typus her gesehen, entwickelt sich das Einzelbildnis häufig nur innerhalb dieses überlieferten Rahmens. Typologische und physiognomische Ähnlichkeiten sind deshalb in manchen Fällen schwer oder gar nicht zu unterscheiden[1]. Auf Grund verwandter Züge allein läßt sich also im Einzelfall die Blutsverwandtschaft der Dargestellten wohl erwägen, aber nicht voll beweisen; und da dies der einzige, allgemein anwendbare Prüfstein ist, muß es ein schöner Traum bleiben, auf diesem Weg eine Geschlechtertafel der römischen Republik in Bildnissen gewinnen zu wollen. Bei dieser Sachlage kann es sich nur darum handeln, mit einigen Sonden auf den Grund des verlorenen Systems des republikanischen Porträts durchzustoßen und im übrigen die Möglichkeit seiner Ausdehnung auf die Masse der erhaltenen Bildnisse nachzuweisen. Das ist in unserer Aufstellung geschehen. Daß dieses System ein gentiles war und in der Ahnengalerie der römischen Familie seine äußere Form besaß, zeigen die Bildnisgruppen 2—5 und 14a—b, bei denen zu der Ähnlichkeit noch die Schöpfung des Originals durch den gleichen Künstler, also der gleiche Bildnisauftrag hinzukommt, — die Gruppen 1 und 6, deren Bildnisse als Gegenstücke aus der gleichen Kopistenwerkstatt hervorgegangen sind, — und die Gruppen 10 und 14a—b, wo die Familienähnlichkeit durch die betont gleiche Frisur unterstrichen wird. Und wie leicht sich auch die scheinbaren Einzelgänger unter den republikanischen Bildnissen dieser gentilen Ordnung fügen, dafür zeugen die übrigen Gruppen, mögen sie auch nicht immer mit letzter Sicherheit erweislich sein.

Mit der Feststellung dieser Tatsachen erscheint nun auch unsere Überlieferung des republikanischen Porträts in einem neuen Licht, und die zu Beginn dieses Kapitels aufgeworfene Frage beantwortet sich nahezu von selbst. Von dem Begriff des Ahnenbildes als Bestandteil einer Ahnengalerie ist die Vervielfältigung nicht zu trennen. Es besteht gar kein Grund, für die Büstenreihen aus Erz und Marmor andere Gesetze anzunehmen als für die alten Imagines, deren legitime Nachfolger sie waren. Sobald ein minderjähriger Sohn einen eigenen Hausstand gründete oder eine Tochter außerhalb des Geschlechtes heiratete[2], sobald neue Stadthäuser oder Villen erbaut,

[1] Schwierig zu beurteilen sind etwa die folgenden Fälle: a) Kopenhagen, NCG. 560, EA. 2027/28; b) Kopenhagen, NCG. 594, EA. 4794/5. Die originalen Bildnisse scheinen noch dem Übergang der Republik zur Kaiserzeit anzugehören (vgl. zu der Haarbehandlung von b den Kopf in Neapel, unten S. 120 unter J 6, zu der ausrasierten Bahn hinter dem Ohr den „Caesar" von Acireale, S. 114 unter H 7 = Abb. 183) und setzen einen späthellenistischen Typus sullanischer Zeit fort (Kopenhagen, NCG. 457, ABr. 837/8). — a) Vatikan, Museo Chiaramonti 259, ABr. 829/30; b) Ince Blundell Hall, B. Ashmole, Catalogue of the ancient marbles at I.Bl.H. (1929) Nr. 100 Taf. 32. Sie stellen kaum die gleiche Persönlichkeit dar, sind aber zeitlich nicht weit voneinander entfernt und stammen so gut wie sicher aus der gleichen Werkstatt, die an Bildnisse in Detroit (unten S. 115 unter H 10) und Wilton House (S. 115 unter H 11) angeschlossen werden kann.

[2] Cicero, in Vatinium 11, 28.

neue Parks angelegt wurden[1], sobald neu gestiftete oder erneuerte öffentliche Gebäude mit den Bildern der Stifterfamilie geschmückt oder reiche Grabanlagen mit den Porträts des Geschlechtes ausgestattet wurden[2], konnten und mußten Wiederholungen der originalen Bildnisse hergestellt werden, und das durch rund zwei Jahrhunderte hindurch. Nicht selten wurden aus besonderem Anlaß oder aus neuerwachtem Interesse an der Geschichte des Geschlechts Ahnengalerien nachträglich angelegt oder ergänzt[3]. Adoptionen werden nicht immer Zusammenlegungen von Ahnengalerien bewirkt[4], sondern auch mit der Ausdehnung des *ius imaginum* auf den Adoptierten neue Ahnengalerien hervorgerufen haben. Die landläufige Vorstellung hat also Unrecht: die Anlässe zur Herstellung von Kopien waren ungleich häufiger als die zur Herstellung originaler Bildnisse. Hiermit verlieren auch die Fälle, in denen Repliken vorhanden sind, ihren Ausnahmecharakter. Sie vertreten im Gegenteil die Regel, und es ist dem ungünstigen Erhaltungszustand des republikanischen Porträts zuzuschreiben, wenn für die Mehrzahl der Bildnisse Wiederholungen nicht mehr nachgewiesen werden können. Wo solche doch vorhanden sind, darf im allgemeinen nicht gleich auf eine „berühmte Persönlichkeit" geraten werden. Näher liegt es, in solchen Fällen auf ein Bildnis aus einem vornehmen, großen und langlebigen Geschlecht zu schließen, das durch zahlreiche Ahnengalerien glänzte. Unsere Beispielreihe bekräftigt auch diese Folgerung. Unverhältnismäßig häufig sind ihre einzelnen Glieder durch mehrere Repliken überliefert, nämlich 4b, 7b, 10b, 14c, 15a und b. Die Ursache ist dieselbe, die auch das Vorhandensein mehrerer Bildnisse aus der gleichen Familie trotz unseres, durch Jahrhunderte mehr als dezimierten Bestandes an republikanischen Porträts begünstigt hat: es muß sich um große und langlebige Geschlechter handeln.

Der Kopiencharakter läßt sich jedoch meist unschwer auch an den nur einzeln überlieferten Bildnissen feststellen. Lehrreich ist in dieser Beziehung die neuerdings sehr verschieden beurteilte Marmorbüste eines Römers in Neapel, in dessen reifen Zügen sich noch viel von jugendlicher Schönheit erhalten hat (Abb. 34/5)[5]. Der Porträttypus ist späthellenistisch und hat seine Vorbilder in Bildnissen des alexandrinischen Kreises vom Übergang des zweiten zum ersten Jahrhundert. Ein Jünglingskopf aus grünem Basalt in London[6], ein vorzügliches Frauenbildnis in Dresden[7], beide aus Alexandria und spätptolemäisch, ein Jünglingskopf in Rhodos[8] und von etwas älteren Werken ein männliches Porträt aus Rhodos in London[9] umschreiben den Herkunfts-

[1] Daremberg-Saglio, Dict. Ant. 3, 1, 409; vgl. dazu jetzt auch den Fund einer Büste der Octavia, der Schwester des Augustus, in den Resten einer römischen Villa zu Velletri, die offenbar den dort beheimateten Octaviern gehörte: AA. 1941, 483; Le Arti 4, 1941/2, 377f. Abb. 8.

[2] Hierher gehören auch die oben erwähnten Schildbüsten der Claudier im Tempel der Bellona und der Aemilier in der Basilica Aemilia. — Porträtstatuen in den Grüften der Scipionen zu Liternum und in Rom: Livius 38, 56, 3—4; vgl. die Reihe von Bildnissen, die nach W. Helbigs Bericht im Grab der Pisonen gefunden wurde: RevArch. 5. Sér. 36, 1932, 54ff. (Helbig), 58ff. (Fr. Poulsen).

[3] Cicero, ad familiares 9, 21, 2.

[4] Plinius, NH. 35, 8.

[5] Inv. 6202, Ruesch Nr. 1105. ABr. 835/6; Fr. Poulsen, Probleme Abb. 38.

[6] R. P. Hinks, Greek und Roman Portrait-Sculpture (1935) 13 Taf. 15a; Fr. Poulsen, From the Collections of the NCG. 2 (1938) 29f. Abb. 30 mit richtiger Datierung kurz nach 100.

[7] C. Watzinger, Sieglin-Expedition II 1 B (1927) 59ff. Taf. 27/8 und Fr. Poulsen a. O. Abb. 27.

[8] Clara Rhodos V 2 (1932) 81ff. Abb. 1—2.

[9] 1965. R. P. Hinks a. O. 15 Taf. 17. — In diese Gruppe von Bildnissen gehört auch der oben, S. 40 Anm. 1, herangezogene Porträtkopf in Kopenhagen, NCG. 457, ABr. 837/8.

kreis, in dem auch die Grundlage des Formenbaus, das Zusammenwirken eines zarten, sehr ausdrucksvollen Lineaments mit einer großflächig-klassizistischen, aber stofflich wirkenden, bald weichen, bald sanft schimmernden Modellierung, ihre Heimat hat. Auf die gleiche Quelle und die gleiche Zeit weist ferner die Haarwiedergabe, wohl das sauberste Beispiel des „Flockenhaares", dessen Zugehörigkeit zur späthellenistisch-sullanischen Kunst Fr. Poulsen dargetan hat und das unter den römischen Münzbildnissen am entschiedensten bei C. Coelius Caldus, Konsul im Jahre 94, begegnet (Abb. 77)[1]. Man hat deshalb ein Datum um 100 vor Chr. für diese Büste vorgeschlagen[2]. Allein dieser Ansatz wird durch die einfache Tatsache widerlegt, daß der Brustausschnitt die Büstenform der beginnenden Kaiserzeit zeigt, und es läßt sich weiter nicht bestreiten, daß die Marmorarbeit in spätaugusteische, wenn nicht gar tiberianische Zeit weist. So wurde das Porträt andrerseits als augusteisch erklärt[3]. Beide Bestimmungen treffen nicht den Sachverhalt. In der Marmorbüste sind zwei Schichten ihrer Entstehung noch zu unterscheiden. Ihr liegt ein originales Bildnis zugrunde, das einen Römer sullanischer Zeit darstellte, und wenn ältere Ikonographen die freilich unhaltbare Benennung „Coelius Caldus" oder „Sulla" vorgebracht haben[4], so haben sie das „Zeitgesicht" ganz richtig empfunden. Erhalten ist dieses Bildnis eines Ahnen allerdings nur in einer Kopie oder Redaktion der frühen Kaiserzeit[5].

Dies eine Beispiel unter vielen darf als Probe auf die Schlüsse gelten, die wir aus der Abkunft des römischen Porträtgedankens und der Zugehörigkeit der erhaltenen Bildnisse zu Ahnengalerien gezogen haben. Das damit gewonnene Prinzip, das die Forschung nicht länger vernachlässigen darf, kann nun in einem Satz zusammengezogen werden: jedes republikanische Porträt muß solange als Kopie einer auf die Entstehungszeit des Originals folgenden Epoche betrachtet werden, solange es nicht als originale Schöpfung nachgewiesen werden kann. Das kommt einer genauen Umkehr der bisher stillschweigend angenommenen Voraussetzung gleich[6].

[1] Probleme 7ff., dort auch die beste Abbildung der Caldus-Münze: Taf. 28 Abb. 33.

[2] Fr. Poulsen, Probleme 18f.; der gleiche später, Dragma M. P. Nilsson dedicatum (1939): Anfang der Kaiserzeit.

[3] Sieveking 180 und in Fr. Poulsens Palinodie.

[4] Bernoulli I 86 und 90.

[5] Einen genauen Parallelfall stellt die Bronzebüste in New York, Metropolitan Museum, Bronzes 325, dar: unten S. 79 unter E. 3. Poulsen datiert das Porträt richtig in die Zeit um 70 vor Chr., während das Exemplar nach der entwickelten Büstenform erst in der beginnenden Kaiserzeit geschaffen wurde, die übrigens auch den plastischen Stil stark bestimmt hat. Nichts anderes steht hinter den Doppeldatierungen Fr. Poulsens — des Neapler Kopfes und eines Kopfes in Kopenhagen, NCG. 570a, unten S. 79 E 4 Abb. 127 (jener 1937: um 100, 1939: augusteisch; dieser 1939: um 70, 1941: tiberianisch): beide Datierungen sind ungefähr richtig, sie beziehen sich nur einmal auf das originale Bildnis, das andere Mal auf die Wiederholung. Eine Bestätigung kann jederzeit durch die Auffindung einer älteren Replik eintreten, wie sie jetzt O. Vessberg für den hervorragenden Bildniskopf in New York, Metropolitan Museum, Court 35 (G. M. A. Richter, Handbook [2] 291f. Abb. 202), geglückt ist, der zwischen flavischer und republikanischer Zeit hin- und hergeschoben wurde. Er ist vielmehr, wie die neue, im römischen Kunsthandel aufgetauchte Replik, Vessberg Taf. 61, 1—3, zeigt, eine Kopie claudisch-flavischer Zeit nach einem republikanischen Original.

[6] Gelockert erscheinen diese Voraussetzungen allerdings in neuester Zeit durch eine in der praktischen Forschung sich meldende Geneigtheit, die Möglichkeit von Kopien nach republikanischen Porträts ins Auge zu fassen: L. Curtius, RM. 50, 1935, 312f.; Vessberg.

Kopierwesen

Die Klärung der Überlieferungsverhältnisse auf dem Gebiet des vorkaiserlichen römischen Porträts wirft eine Fülle von Fragen auf, löst alte und schafft neue Probleme. Der Ausbau und noch mehr die Bewältigung dieser Probleme sind erst von einer vielseitigen Durchforschung und einer zu erhoffenden Belebung des wissenschaftlichen Gesprächs zu erwarten. Trotzdem müssen einige Fragen mehr grundsätzlicher Art schon hier berührt werden.

Wann hat man begonnen, alte Bildnisse zu kopieren, und bis zu welcher Epoche hat man das Kopieren fortgesetzt? Von den Kopien griechischer Bildwerke her war das Verfahren schon der Entstehungszeit des römischen Bildnisses, der sullanischen Epoche, bekannt. Doch werden Werkstattwiederholungen dieser frühesten Stufe kaum von den Originalen der gleichen Zeit zu unterscheiden sein; sie wären kunstgeschichtlich zunächst ohne Bedeutung. Ein größeres Bedürfnis nach Vervielfältigungen kann auch erst in der nächsten Generation eingetreten sein. Feststellbare Kopien sind also frühestens in der cäsarischen Epoche zu erwarten. Dem scheint die Erfahrung nicht zu widersprechen[1].

Schwerer fällt es, eine untere Grenze zu erkennen. Das Erlöschen eines großen Teils der altrömischen Familien im Laufe des ersten Jahrhunderts nach Chr. hat gewiß die Pflege der Ahnengalerien beeinträchtigt, brauchte aber noch kein Ende des Kopierens zu bedeuten. Zweifellos jedoch wurde ihm dieses Ende bereitet durch das absterbende Interesse an dem Porträt als menschlichem und geschichtlichem Dokument und durch die wachsende Unempfindlichkeit gegenüber seiner Echtheit. Wo der billige Ersatz originaler Bildnisse durch bloße Umtaufe — μετεπιγραφή — oder Überarbeitung — μεταρρύθμησις — älterer und fremder Bildnisse überhandnimmt, muß auch die Pietät im Schwinden begriffen sein, die für das Bildnis des verstorbenen Vorfahren den Wahrheitswert einer beglaubigten Kopie verlangt. Umbenennungen von bildnismäßigen Ehrenstatuen waren in Griechenland unter anderen Voraussetzungen spätestens um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts schon zur Unsitte geworden[2]. In der Provinz konnten sich selbst Kaiserstatuen der julisch-claudischen Dynastie nicht ganz diesem Mißbrauch entziehen. In Rom indes konnte die Verwandlung einer Augustus- in eine Tiberiusstatue — nicht nur durch Umbenennung, sondern auch durch Vertauschung des Kopfes — eine Anklage wegen Majestätsverbrechens mitbegründen[3]. Offenbar hat man im stadtrömischen Bereich das geschichtliche Schwergewicht und die enge Bindung des Porträts an die Persönlichkeit stärker empfunden und ernster genommen. So scheint auch das gentile Porträt lange von Verfälschungen frei geblieben zu sein. Erst im dritten Jahrhundert häufen sich die Umarbeitungen älterer Bildnisse vornehmlich des ersten Jahrhunderts, also weit zurückliegender Zeit, zu neuen[4]. Im Osten allerdings scheinen sie spätestens unter den Antoninen einzusetzen[5]. Andrerseits sind Kopien von Ehrendenkmälern berühmter Republikaner bis in hadrianische Zeit festzustellen. *Fr. Poulsen* unterscheidet claudische und flavische Repliken des Pompeiusporträts und bestimmt die beste Wiederholung in

[1] Oben S. 6.

[2] W. Judeich, Topographie von Athen [2], 99.

[3] Tacitus, Annales I, 74.

[4] Z. B. Fr. Poulsen, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen (1928) 22ff. Abb. 38/9, 41/44, und 31 Abb. 64/5; derselbe, Le Remploi des statues antiques, Gaz. des Beaux Arts 1934, 1 ff.; NSc. 1938, 197f. Nr. 47 Taf. 13, 2.

[5] G. Rodenwaldt, „Antike Plastik“, Festschrift für W. Amelung (1927) 206ff. Taf. 16.

Kopenhagen, die unabhängig hiervon schon *L. Curtius* ähnlich spät, in trajanische Zeit, gesetzt hatte, überzeugend als hadrianische Arbeit[1]. Nicht anders scheint es um das gentile Porträt zu stehen: die jüngste Replik in unserer Beispielreihe, Museo Torlonia 508 unter 4b, ist ganz ohne Zweifel eine Arbeit hadrianischer Zeit. Wir haben in dem Dargestellten Sp. Postumius Albinus vermutet; jedenfalls ist ein Postumius gemeint, und da dieses Geschlecht noch unter den Antoninen und im dritten Jahrhundert blühte[2], fügt sich die späte Kopie gut dem Gesamtbild ein.

So lassen der noch nachweisbare Kopierbetrieb und das Auftreten der Gegenkräfte die untere Grenze in der Antoninenzeit vermuten. Dem widerstreitet auch nicht die anscheinend besonders lebhafte Kopiertätigkeit in der Wende zum zweiten Jahrhundert und in dessen erstem Drittel. Noch vortrajanisch ist ihrer Arbeit nach eine Gruppe von Bildnissen, die zuletzt und, was den originalen Kern angeht, richtig für die frühe Augustuszeit in Anspruch genommen wurden[3]: Vatikan, Museo Chiaramonti 563 (Abb. 42)[4], Florenz, Uffizi 3514[5] und ebenda, Dütschke 361 (Abb. 41)[6]. In der Vereinfachung einer bewegteren Mimik und mit der eigentümlich lederartigen Versteifung der Fleisch- und Hautfalten stehen diese Köpfe als Bildhauerwerke genau ebenso zwischen flavischem und trajanischem Stil wie das Bildnis des Nerva in der Sala Rotonda des Vatikan (Abb. 40), dem sie auch im Ausdruck angenähert erscheinen[7]. Den auch zeitlich erheblichen Abstand dieser Kopien aus dem Ende des Jahrhunderts von den vorauszusetzenden Originalen führen Vergleiche mit älteren Wiederholungen der gleichen Bildnistypen eindringlich vor Augen: des Kopfes im Vatikan (Abb. 42) mit Ny Carlsberg 566 (Abb. 43 augusteisch)[8] und von Uffizien 3514 mit einem zweiten Kopf der gleichen Sammlung, Dütschke 273 (claudische Kopie)[9]. Frühtrajanische Wiederholungen sind uns in 3a und b, eine reiftrajanische in 14b begegnet. Wiederum läßt sich an diese eine ganze Gruppe von Köpfen anschließen. Zunächst eine unbezweifelbar trajanische Arbeit in der Münchener Residenz[10]. Aus den trajanischen Stilzügen fällt jedoch völlig heraus die ganz ornamentale Stilisierung des Hauptthaares mit ihren dicken und klebrigen Hakensträhnen, deren eine über der linken Schläfe als Spirallocke über der Stirn liegt. Die genaueste Parallele hierzu findet sich an einer etruskischen, noch republikanischer Zeit angehörenden Bronzestatue im Vatikan, die sogar den Spiralhaken über der linken Schläfe hat[11], und stilistisch läßt sich die Haarwiedergabe zurückverfolgen bis zu dem bekannten latinischen Bildnis aus Palestrina in Berlin (Abb. 67/8), das wir als ein Werk der ausgehenden sullanischen Epoche noch kennen lernen

[1] Curtius, RM 50, 1935, 312f.; Poulsen, RevArch. 6. Sér. 7, 1936, 16ff.

[2] M. Postumius Festus, angesehener Redner, Freund Frontos und Consul um 143, und seine Nachkommen: Klebs-Rhoden-Dessau, Prosopogr. Imp. Rom. 3, 90 Nr. 660.

[3] Sieveking 180.

[4] ABr. 603/4.

[5] ABr. 601/2.

[6] ABr. 208/9.

[7] G. Lippold, D. Skulpturen des Vatikanischen Museums 3 (1936) 132ff. Nr. 548; ABr. 737; Hekler 230b.

[8] ABr. 79/80.

[9] ABr. 202/3.

[10] EA. 993.

[11] Museo Gregoriano Nr. 173. Kluge-Lehmann-Hartleben, D. antiken Großbronzen 3 Taf. 28; ABr. 1075/6; Die Antike 7, 1931, Taf. 26.

werden[1]. Der Münchener Porträtkopf stellt also einen Römer der Republik dar, freilich mehr in trajanischer Umbildung als in genauer Kopie. Mehr als Kopien nach republikanischen Originalen erweisen sich dagegen einige der Zeit Trajans angehörige Bildnisköpfe in Cadiz, Merida und Sevilla[2]. Besonders bei diesem letzten ist der republikanische Porträtstil mit erstaunlicher Klarheit von dem anderthalb Jahrhunderte jüngeren Kopisten erfaßt und beibehalten. Keineswegs handelt es sich bei diesen Fällen, wie *Poulsen* vermutet, um ein Nachleben des republikanischen Porträts als Stilerscheinung, für das die Zwischenglieder fehlen und das auch nach der flavischen Kunst unverständlich wäre, sondern um trajanische Kopien und Umbildungen alter Ahnenbildnisse.

Die Zunahme an Kopien nach republikanischen Bildnissen mit dem Anbruch des zweiten Jahrhunderts könnte als eine Blicktäuschung des heutigen Betrachters erscheinen. Mit der zeitlichen Entfernung von den Originalen werden die Kopien leichter kenntlich. Noch in den vorangehenden Epochen der spätclaudischen und flavischen Kunst sind Bildniskopien von gleichzeitigen oder älteren Originalen höchstens am Marmorwerk selbst und da oft nicht mit voller Sicherheit zu unterscheiden; erst die Wendung zu einer innerlich ganz anders gearteten Kunst in trajanischer Zeit erleichtert die Feststellung. So mag die Undurchsichtigkeit der voraufgegangenen Jahrzehnte wenigstens zum Teil den Eindruck von einer besonderen Häufigkeit trajanischer Kopien hervorrufen. Und doch spricht vieles für eine Belebung der Kopiertätigkeit auf dem Gebiet des privaten Porträts gerade in dieser Epoche. Sie bedeutete eine Zeit der Ruhe und Sammlung für die unter der julisch-claudischen Dynastie und dann wieder unter dem letzten Flavier verwüsteten alten Geschlechter. Trajan selbst, dem die Erhaltung der adligen Familien am Herzen lag, hat sie unter seinen Schutz genommen, so daß „manch' großer Name dem Dunkel der Vergessenheit entrissen wurde"[3]. Damals mag manche Sammlung von Ahnenbildnissen ergänzt, manche verlorene neu angelegt worden sein. Man darf unter Trajan mit einer Spätblüte des gentilen Porträts rechnen, kurz bevor das bürgerliche Bildnis immer mehr durch das Bildnis des hohen Würdenträgers beliebiger Herkunft am kaiserlichen Hof oder in der kaiserlichen Verwaltung verdrängt wurde.

Durch diese Aufhellung der Kopienüberlieferung findet nun eine Schwierigkeit ihre einfache Lösung, die sich bisher als Haupthindernis allen Versuchen, die Frühstufen des republikanischen Porträts zu erkennen, entgegengestellt hat. In den Einleitungsabschnitten erschien uns diese Schwierigkeit als eine Sackgasse, in die die Forschung geführt hat[4]: nach dem Stil ihrer Ausführung gehören die frühesten erhaltenen Bildnisse anscheinend erst der cäsarischen Epoche an, während zahlreiche Anzeichen keinen Zweifel dulden, daß die grundlegenden Anfänge des römischen Porträts schon in der sullanischen Zeit liegen. Wo sind diese zu suchen? Die Sackgasse

[1] C. Blümel, Röm. Bildnisse der Berl. Museen, R. 1, Taf. 1.

[2] Fr. Poulsen, Sculptures antiques des Musées de Province Espagnols (1933) 11f., 18f., 35f. Abb. 3—6, 14—15, 17, 45—47. Über eine weitere Kopie trajanischer Zeit s. unten S. 47ff.

[3] Plin. Sec. Paneg. 69: tandem ergo nobilitas non obscuratur, sed illustratur a principe, tandem illos ingentium virorum nepotes, illos posteros libertatis nec terret Caesar nec pavet, quinimmo festinatis honoribus amplificat atque auget et maioribus suis reddit, si quid usquam stirpis antiquae, si quid residuae claritatis, hoc amplexatur et refovet et in usum rei publicae promit. sunt in honore hominum et in ore famae magna nomina evocata ex tenebris oblivionis indulgentia Caesaris, cuius haec intentio est, ut nobiles et conservat et efficiat.

[4] Oben S. 9.

ist keine. Da man erst in der Spätzeit Cäsars in größerem Umfang ältere Bildnisse zu kopieren begann, braucht es nicht mehr wunderzunehmen, wenn die werkmäßige Überlieferung erst in dieser Zeit einzusetzen scheint. Ältere Bildnisse können im Original durch einen seltenen Glücksfall erhalten sein. In der Regel verbergen sie sich in der um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts einsetzenden Kopienüberlieferung und konnten vor der Einsicht in die Natur dieser Überlieferung nicht erkannt werden; sie wieder herauszulösen, ist eine der neuen Aufgaben.

Schärferes Licht fällt auch auf ein zweites Problem, hier allerdings neue Schwierigkeiten enthüllend. In kühnem Vorstoß hat *J. Sieveking* eine große Zahl von bisher als republikanisch betrachteten Bildnissen als Werke der frühen Kaiserzeit bestimmt und daraus das Fortleben eines bürgerlich-republikanischen Stils neben und unter dem höfischen seit Augustus abgeleitet[1]. An dieser, auch früher schon gelegentlich beobachteten Tatsache ist nicht zu rütteln, wie allein die Porträtgruppen aus Herculaneum, Formiae und Nemi sowie die zeitweise Befruchtung des höfischen Stiles durch jenen, am stärksten unter Claudius[2] und Vespasian, beweisen. Indes sind alle der zu diesem Nachweis herangezogenen Bildnisse Originale? Verstecken sich unter diesen nicht auch Kopien nach wirklichen republikanischen Porträts[3]? Der Kopf der Sammlung Kaulbach in München zum Beispiel (Abb. 21 = 12b), eines der Hauptbeweisstücke, das Sieveking, unter anderem auch wegen seiner pathetischen Haltung, in die claudische Epoche setzt, ist in seinen Stilformen widerspruchsvoll genug, um einerseits die Arbeit wahrscheinlich schon tiberianischer Zeit, andrerseits ein zugrundeliegendes, noch von der hellenistischen Kunst her bestimmtes Original republikanischer Zeit erkennen zu lassen, dem auch der pathetische Ausdruck gehört[4]. Als Kopie stellt sich dieses Werk zeitlich zwischen Neapel 6243 (Abb. 192/3 = 12a)[5] und Neapel 6205 (Abb. 24 = 13a)[6], als Original ist es älter als beide. Es gilt also, im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit die Kopien nach älteren Bildnissen von dem echten Weiterleben des republikanischen Porträtstils zu scheiden, eine Aufgabe, deren Aufstellung allein schon die dabei zu lösenden methodischen Probleme ins Licht setzt.

Kopienkritik

Die Kopienkritik, das heißt die Zeitbestimmung der Kopie, ihre Charakteristik und die Herausschälung des originalen Werks aus der jüngeren Wiederholung, hat hier eher noch größere Hemmnisse zu überwinden als die geläufigere Bearbeitung der Kopien nach griechischen Meisterwerken. Original und Kopie gehören der römischen Kunst an. Es fehlt der innere Abstand des meist römischen Kopisten von der griechischen Kunst, der bei Wiederholungen griechischer Werke die Scheidung dessen erleichtert, was dem Original und was der Kopistenmanier zugehört. Ja, es darf nicht übersehen werden, daß die Voraussetzungen des Kopierens sich auf beiden Gebieten

[1] Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, N. F. 12, 1937/8, 171 ff.

[2] B. Schweitzer, RM. 57, 1942, 106f. und 110.

[3] Vgl. auch die Kritik Fr. Poulsens, Dragma 413ff., an Sievekings Aufstellungen.

[4] Der Rückführung dieses Bildnisses in die republikanische Zeit neigen auch die jüngsten Beurteiler, Poulsen a. O. und Vessberg 213, zu; über seine Datierung in die Jahre nach 40 vor Chr. s. unten S. 124 A. 2.

[5] ABr. 1147/8.

[6] ABr. 598/9.

in einem wesentlichen Punkt unterscheiden. Autorität besitzt für die Bildniskopisten nicht so sehr die Kunstform als die Persönlichkeit des Dargestellten, wie sie in dem originalen Porträt geprägt erscheint. Die Bildniskopie verhält sich dem Stil gegenüber im allgemeinen freier als die das Kunstwerk meinende Statuenkopie. Die einzelnen Elemente, das Stoffliche der Hautfalten, des Fleisches, die Plastik der Formen, die bald mehr zeichnerischen, bald mehr körperlichen oder malerischen Akzente, mit einem Wort die Mittel der künstlerischen Wirkung können in die geläufige Sprache des Kopisten übersetzt werden, wenn nur das Porträt als solches in seiner dokumentarischen Bedeutung erhalten bleibt. So bewahrt der Kaulbachsche Kopf (Abb. 21) zwar vorzüglich den Gesamtausdruck der dargestellten Persönlichkeit der Republik, macht sich aber von den Stilformen des Urbildes in weitem Umfang frei, wenn dann auch wiederum geringfügige Einzelheiten wie die flachschichtige Zeichnung des Haupthaares oder die nur in die Oberfläche eingravierten Hautfurchen um den Nasenansatz, um die äußeren Augenwinkel und auf der Stirn, die in so merkwürdigem Gegensatz zu der Plastik der Formen stehen, stilistische Züge des älteren Vorbildes beibehalten. Natürlich läßt sich auch das umgekehrte Verhalten beobachten, daß trotz allem Festhalten an der Porträtgestalt das originale Bildnis im Gesamt in die Atmosphäre eines jüngeren Menschentypus, desjenigen der Kopistenzeit, getaucht erscheint, während die an der Oberfläche liegenden Stilzüge des Urbildes treu bewahrt werden. Das ist bei dem Römer Stroganoff in New York (Abb. 20/84 = 8a) der Fall. Betrachtet man diesen Bildniskopf unter sich kreuzenden Lichtquellen, die die Einzelheiten der Modellierung zum Verschwinden bringen (Abb. 32)[1], so glaubt man einem Porträt aus den letzten Jahren Caesars gegenüber zu stehen, so sehr scheint es sich in abweisender Nüchternheit aus festen, linear betonten und plastisch umgrenzten Zügen aufzubauen. Damit ist fraglos auch die Zeit der Kopie getroffen. Dieser Eindruck berichtigt sich erst, wenn der Kopf in eine ihm gemäßere Beleuchtung, in zerstreutes, wesentlich von oben einfallendes Licht gerückt wird (Abb. 84)[2]. Dann kommt erst der Reichtum der Modellierung zum Vorschein; jetzt beherrscht das Hinfällige der Züge den Gesamteindruck, und es enthüllt sich eine unbestimmte und weiche, plastische und malerische Mittel gedämpft vereinigende Oberflächengestaltung und ein die Formen von außen abgreifendes Verfahren, Eigenschaften, die einem wesentlich älteren Stil, dem des Originals, angehören[3]. Zwischen den beiden Grenzfällen des Kaulbachschen Kopfes und des Römers Stroganoff halten sich im allgemeinen die Möglichkeiten der Bildniskopien, die in jedem Falle wieder einer besonderen Untersuchung bedürfen. Der Weg von der Kopie zum Original ist somit vielfach ein sehr weiter geworden. Die Erkenntnis des Urbildes republikanischer Zeit, falls ein solches vorliegt, erfordert eine Betrachtung, der es gelingt, von der allgemeinen Haltung des plastischen Stils, die gewöhnlich nur in die Kopistenzeit führt, den Porträtstil im Besonderen zu scheiden, der dem originalen Bildnis angehören muß. Welches sind die Kriterien?

Ein wahrer Schulfall ist ein noch unveröffentlichter Porträtkopf in der Sala delle Pitture di Arte Cristiana e Moderna des Vatikan, der bis zum Halsansatz erhalten und nur durch die großen-

[1] Monuments Piot 6, 1898 Taf. 14.

[2] ABr. 819/20 oder G. M. A. Richter, Handbook [2] 289 Abb. 203.

[3] Es ist, wenn wir hier im Rahmen schon erarbeiteter Stilvorstellungen bleiben wollen, auch nach Vessbergs sehr weitmaschigem Begriffssystem die „weiche Formgebung" älterer Zeit, die dieser der „harten, strafferen Formgebung" und der „trockeneren Manier" der ausgehenden caesarischen Epoche gegenüberstellt.

teils ergänzte Nase entstellt ist (Abb. 36/7)[1]. Die sinnliche Kraft, mit der trotz aller, durch das Urbild geforderten Einfachheit der Formen das gedunsene Fleisch der etwas fetten Wangen und um den Mund wiedergegeben ist, die Betonung weniger, den Ausdruck formender Linienzüge, die weichen, vermittelnden Schatten an der rundlichen Haargrenze über der Stirn lassen keinen Augenblick im Zweifel, daß der Kopf in trajanischer Zeit gearbeitet ist, und zwar eher in den ersten Regierungsjahren dieses Kaisers als später. Zum Vergleich bietet sich die Trajanstatue der Ny Carlsberg Glyptothek in heroisiertem Typus und ein Bildnis der gleichen Zeit in Neapel an[2]. Die nächste und entscheidende Parallele bringt aber die wohlerhaltene Büste eines Offiziers frühtrajanischer Zeit im Museo Mussolini (Abb. 33)[3]; sie sichert die Entstehungszeit auch des vatikanischen Kopfes. Und doch ist das Porträt nicht trajanisch. Das verrät schon die unplastische, mit dem kräftigen Stil der Fassade in denkbar größtem Widerspruch stehende Wiedergabe des Haupthaares, dessen Anordnung in drei konzentrischen Reihen gleichförmiger Sichellocken von fast ornamentaler Wirkung ist; hier, an dieser kaum sichtbaren Stelle, hat der Kopist nicht modernisiert.

Diese gleiche Stilisierung des Haupthaares findet sich nun, abgesehen von dem recht unorganisch der claudischen Mode angenäherten Haarkranz um die Stirn, noch an einem zweiten Bildniskopf in Kopenhagen, nur daß es in fünf Etagen angelegt ist und die kürzeren, energischer geschwungenen Haarbüschel zu einem bewegteren Relief zusammenwirken (Abb. 38/9)[4]. Nimmt man diesen Einzelzug für sich, so möchte man auf eine jüngere Formulierung des gleichen Formgedankens schließen. Allein auch in wesentlicheren Teilen besteht ein Zusammenhang zwischen beiden Köpfen. Die unleugbare physiognomische Ähnlichkeit zwar kann trügen. Sie erstreckt sich jedoch auch auf den Porträtstil als solchen: der gleiche, durch die herabhängenden Orbitalwülste gepreßte Blick, die gleiche unsymmetrische Bildung der Brauenenden am Nasenansatz, die gleiche Betonung des schwächlichen Mundes, der gleiche etwas gequälte Ausdruck, dem bei dem Kopenhagener Kopf die Robustheit der Gesamtform noch weniger entgegenwirkt. Nur ist das sehr kompakte Gebäude des vatikanischen Kopfes, dessen Außenfläche in starkem Maße durch lineare Elemente wie die Hautfurchen bereichert ist, bei dem Kopenhagener durch einen mehr lockeren Bau und plastischere Stilformen ersetzt, die Unzahl der Runzeln und Krähenfüße verschwunden, die Partie um die Augen weniger dynamisch gebildet, dem Ausdruck das Pathetische genommen. Wiederum erweist sich die Porträtgestalt an „Kopenhagen" entwickelter, an „Vatikan" zugleich archaischer und dem späten Hellenismus näher. Und trotzdem weist die Arbeit an dem Kopenhagener Kopf auf eine erheblich ältere Zeit als die trajanische! Seine Datierung ist ein Problem für sich. Zuletzt hat ihn *Fr. Poulsen* in die Zeit des Kaisers Claudius gesetzt[5], wohl richtig, was die Ausführung angeht. Aber auch er ist Kopie oder Redaktion eines älteren Bildnisses; denn die schlichte Porträtauffassung und der sehr sachliche Stil sind ganz

[1] = unten S. 60 C 2. Geflickt auch das Kinn. Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, Neg. 4061 und 3403.

[2] NCG. 543a. RM. 29, 1914, Taf. 3—4; W. H. Groß, D. Bildnisse Trajans (1940) 126f. Taf. 1 und 11a, hier vor 108 datiert. — Neapel, Museo Nazionale Inv. 6182. ABr. 741; Hekler 223.

[3] Sala 7 Nr. 20. Mustilli, Mus. Mussolini 110 und Taf. 65, 258.

[4] NCG. 568. Vessberg Taf. 74.

[5] Katalog (1940) 389.

unclaudisch und führen am ehesten in den Übergang von der Republik zur frühen Kaiserzeit. Diese Vermutung wird zur Sicherheit erhoben durch die schon beschriebene Stilisierung des Haupthaares: sie begegnet in der gleichen Stufe plastischer Durchbildung nur auf Münzbildnissen des Sextus Pompeius und seines Bruders Cnaeus aus dem Jahre 42 bis 38 vor Chr.[1], sowie an einem in die gleiche Zeit datierbaren Hermenbildnis aus dem sogenannten Auditorium des Maecenas, das einen Griechen darstellt und offenbar von einem griechischen Künstler in Rom geschaffen wurde[2]. Der Gedanke, daß das Kopenhagener Bildnis aus den ersten Jahren des zweiten Triumvirats in die gleiche Gens und damit in die gleiche Reihe von Ahnenbildern gehörte wie der trajanische Kopf im Vatikan, läßt sich nicht abweisen, aber auch nicht weiter stützen[3].

Jedenfalls schiebt diese Datierung des Bildnisses Ny Carlsberg 568 das Original auch unseres Vatikanischen Kopfes — und nicht nur dieses, sondern ebenso seinen Porträtstil — nicht unbeträchtlich in die letzten Jahrzehnte der Republik hinauf. Wieder kann die Stilisierung des Schädelhaares uns weiterführen. Denn auch diese frühere Stufe ist auf den Münzen vertreten, und zwar mit aller wünschenswerten Genauigkeit an dem Kopfe des sagenhaften Titus Tatius, den T. Vettius Sabinus im Jahre 72 vor Chr. auf seine Münzen setzte[4]. Sie findet sich jedoch auch in der gleichzeitigen Großplastik: etwas freier und bewegter, aber über der Schläfe und im Nacken wörtlich übereinstimmend an der Statue eines Feldherrn aus Tivoli im Nationalmuseum zu Rom, über deren Zeitstellung die Ansichten zwar schwanken, die aber schon bisher von den besten Kennern nicht ganz an das Ende der Republik gesetzt wurde (Abb. 63/5/6)[5]. Und hier ist endlich

[1] Grueber, CRR. II 561, III Taf. 120, 9—10. Gute Abbildung: Fr. Poulsen, Röm. Privatporträts und Prinzenbildnisse (1939) Taf. 7 Abb. 9. — Gleiche Datierung des Kopenhagener Kopfes jetzt auch bei Vessberg 231 f. und 234.

[2] Rom, Konservatorenpalast, Fasti moderni I 3. Stuart Jones, Sculptures of the Palazzo dei Conservatori 69 Taf. 23; ABr. 881/2. — Die Entstehungszeit des Porträts liegt in engen Grenzen fest. Sein Stil ist der späthellenistische, schon stark vom römischen Porträt her beeinflußte des vorgerückten 1. Jahrh. vor Chr.; jedenfalls ist das Bildnis jünger als der Kopf aus Kyzikos, NCG. 461 (ABr. 397/8), den Fr. Poulsen (Katalog 1940, 324) vielleicht etwas zu spät gegen die Jahrhundertmitte datiert. Eine genauere Ansetzung ermöglicht die Frisur, die nicht nur mit den Münzen des S. Pompeius übereinstimmt, sondern mit den bis hinter das Ohr in abwärts gerichteten Bögen vorgestrichenen Nackenlocken einer Mode folgt, die schon um 40 vor Chr. auf Bildnissen Caesars und Octavians erscheint (vgl. die Münzbildnisse von 39/8: Grueber, CRR. III Taf. 105, 10; Die Antike 14, 1938, 211 Abb. 1c; dazu das schöne Augustusporträt in Verona, das in freier Kopie ein frühes Bildnis des Octavian aus den Jahren vor oder um 40 überliefert: C. Weickert, Die Antike a. O. 216f. Taf. 22 und L. Curtius, RM. 55, 1940, 41f. Taf. 2b). Mit dieser Festlegung des Hermenbildnisses in die Zeit des zweiten Triumvirats stimmt der Fundort, das Auditorium Maecenatis, ausgezeichnet überein, wenn seine neuerdings (M. Hilding-Thylander, Acta Archaeologica 9, 1938, 101ff.) festgestellte Bauzeit, 40—35 vor Chr., sich bewahrheiten sollte.

[3] Der Haarkranz um die Stirn, die einzige charakteristische Veränderung der alten, vorkaiserlichen Frisur, könnte den Kopenhagener Kopf auch in eine andere Reihe stellen. Er kommt noch mehrfach vor. Das älteste Glied ist ein unbedeutender Jünglingskopf in Madrid, EA. 1668, der, ungeachtet der höchstens am Original zu bestimmenden Entstehungszeit, auf ein Porträt noch tiberianischer Zeit zurückgehen muß, das jüngste die Büste eines unbärtigen Römers in Budapest, Hekler, Katalog (1929) Nr. 121, ABr. 1184, die in trajanischer Zeit gearbeitet ist, während das Porträt älter erscheint.

[4] Grueber, CRR. I 417, III Taf. 43, 7. Bernoulli I Münztaf. 1, 3 und Vessberg Taf. 1, 5.

[5] Unten S. 60 B 6. — Zur Entstehungszeit der Statue vgl. vorläufig die reichlich frühe Datierung um 100 vor Chr. durch L. Curtius, Die Antike 7, 1931, 238, und die vorsichtigere — „republikanisch" — von Fr. Poulsen, JdI. 47, 1932, 78.

die Stelle erreicht, wo die zunächst so widersprüchlichen Elemente des vatikanischen Kopfes, der Schädel, das Stirnhaar und die physiognomische Ausdruckssprache zu einer Einheit zusammenschießen. Obgleich jede äußere Ähnlichkeit fehlt, stimmt nämlich auch die Formensprache des Porträts an dem Feldherrn in vollkommenster Weise mit dem vatikanischen Bildnis überein: die Stirn mit ihrer Runzelung, der Nasenansatz, die Bildung der Augen, der Blick, die Faltung der Wangen, die Partie um den Mund; und das alles jetzt in ursprünglicher Harmonie vereinigt mit der Wiedergabe des Haupthaares. Sieht man diese beiden Bildnisse nebeneinander (Abb. 63/4), so gleiten von dem vatikanischen die vorher so auffälligen Züge trajanischer Arbeit wie ein dünner Schleier ab, und zum Vorschein kommt ein Ahnenporträt von ehrwürdigem Alter, das mindestens nicht jünger angesetzt werden darf als die Feldherrnstatue aus Tivoli. Diese lehrt, in der trajanischen Kopie das „Gesicht" einer weit zurückliegenden Zeit wiederzuerkennen. Damit ist aber ein wertvolles Denkmal der frühesten römischen Porträtkunst wiedergewonnen.

Im Grundsätzlichen sind die Möglichkeiten, durch die Bildniskopie auf das zugrundeliegende Original durchzustoßen, in den bisher besprochenen Beispielen enthalten. Es lassen sich äußere und innere Kriterien unterscheiden.

Ein äußeres Unterscheidungsmerkmal ist die Frisur, sowie die Stilisierung des Haares. Bei dem Bildnis in Neapel 6202 (Abb. 34/5) hat sie wesentlich zur Erkennung eines älteren Originals und zu seiner Datierung beigetragen[1]. Die trajanische Büste in München, Glyptothek 415 (14b unserer Liste), gehört in die gleiche Ahnenreihe wie das frühaugusteische Porträt, Glyptothek 413 (14a), und enthüllt sich auf Grund der völlig gleichen Frisur als Kopie nach einem alten Original, das einmal als Gegenstück zu jenem geschaffen worden ist. Das Bildnis der Sala delle Pitture im Vatikan hat in wörtlicher Übereinstimmung vom Urbild einzig die Wiedergabe des Haupthaares übernommen, die allmählich in starken Gegensatz zu dem veränderten Stil der Kopie geraten ist. Die Frisur als objektives Erkennungszeichen von Persönlichkeit und Zeit mußte von den Kopisten in erster Linie geachtet werden; ihre nicht sichtbaren Teile wie das Schädelhaar forderten diese obendrein zu einer bequemen Anlehnung an das Original heraus. Das lädt zu einem Vergleich mit dem griechischen Porträt ein, in dessen Anfängen die Frisur eine ähnliche und doch wieder bezeichnend verschiedene Rolle gespielt hatte. Eine besondere Bedeutung kam ihr in dem von mancherlei geistigen Erschütterungen begleiteten Übergang von der heroischen zur porträtmäßigen Formung des Persönlichkeitsbildes zu. Von den beiden Forderungen, welche die Griechen an das Porträt stellten, nämlich daß es lebt und daß es wahr ist, wurde die erste durch das erfüllt, was wir die Vergegenwärtigung in der griechischen Bildnisanschauung genannt haben. Der Wahrheitsanspruch konnte bei den frühen Phantasiebildnissen nur erfüllt werden durch Anknüpfung an eine bildliche Überlieferung, wo eine solche in Heroenstandbildern der Vergangenheit vorlag[2]. Als einen festen und ohne weiteres in das Porträt zu übernehmenden Bestandteil dieser Überlieferung bot sich die Frisur. So tragen die erst im vierten Jahrhundert geschaffenen Bildnisse Homers vom Blindentypus und die Themistoklesherme in Ostia, für welche Heroenstatuen vor der Mitte des fünften Jahrhunderts überliefert sind, Frisuren aus der

[1] Oben S. 41f.

[2] B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen (Sitz.-Ber. d. Sächs. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 91, 4, 1939) 55.

Zeit des strengen Stils[1]. Allein trotz aller Vergleichbarkeit der Situation zeigt sich hier wieder die Verschiedenheit des griechischen und des römischen Wesens. Denn dort gehört diese Erscheinung der schöpferischen Kunst, hier dem Kopierwesen an. Dort wird in echter Tradition eine ideale Wahrheit begründet, hier in bewußtem Festhalten eine geschichtliche Wirklichkeit bewahrt.

Die inneren Kriterien sind, soweit sie sich im jeweiligen Einzelfall nicht neu aus der Intuition ergeben, schwieriger zu bestimmen. Zuvörderst gilt es, die Porträtgestalt als solche von dem allgemeinen und zeitgebundenen Kunststil der Plastik oder des Gemäldes zu scheiden. Dabei sind zwei Gruppen von Merkmalen von Nutzen. Einmal inhaltliche: diejenigen Züge eines Bildnisses, die sein „Zeitgesicht" ausmachen; denn obgleich es hier Nachzügler gibt, so wechselt das Gesicht der Menschen doch von Generation zu Generation, und dieses Zeitgesicht genügt vielfach schon, um eine erste, auch zeitliche Bestimmung des Bildnisses vorzunehmen. So birgt der trajanische Porträtkopf der Sala delle Pitture, wie wir sahen, ein weit älteres Zeitgesicht in sich. Zu einiger Sicherheit wird man allerdings nur gelangen, wenn noch andere Anzeichen hinzutreten. Damit erhält eine zweite Gruppe von formalen Merkmalen ihr Recht: diejenigen Züge des Bildnisses, die die Sprache und Grammatik des physiognomischen Ausdrucks ausmachen; denn in ihr prägt sich, ebenfalls unverwechselbar, das Sehen und das Wollen einer Gruppe von Künstlern aus, die generationsmäßig gebunden und zeitlich zu bestimmen ist. Was mit diesem physiognomischen Ausdruckstypus, der in der gleichen Zeitspanne durchaus nicht einförmig zu sein braucht, gemeint ist, das ist bei der Betrachtung des Römers Stroganoff[2] und des Bildnisses in der Sala delle Pitture anschaulich geworden. Nicht also die längst ausgebildeten Methoden der Kopienforschung, sondern diese beiden, dem besonderen Gegenstand angepaßtenWege, die Beobachtung des „Zeitgesichtes" und die Erfassung des Ausdrucksstils miteinander vereinigt werden zu einer fruchtbaren Kopienkritik auf dem Gebiet des frühen römischen Porträts führen können.

Von geringerem Belang dagegen ist für die zeitliche Ansetzung der Originale das generationsmäßige oder zeitliche Verhältnis der dargestellten Mitglieder gleicher Familien zueinander, wie es in ähnlichen Aufstellungen wie der oben gegebenen errechnet werden könnte. Diese Rechnung ist durch zuviele Unbekannte belastet, und so können Vermutungen dieser Art nur Gewicht erhalten, wenn sie auf anderem Weg gewonnene Datierungen zu bestärken vermögen, was sich freilich hier und da als möglich erweisen wird.

[1] B. Schweitzer a. O. 53f. Derselbe, D. Bildnis d. Themistokles, Die Antike 17, 1941, 77ff. — Zum Themistokles: G. Calza, Le Arti 2, 1940, 152ff. Taf. 59/60 und Critica d'Arte 5, 1940, 15ff. R. Bianchi-Bandinelli, ebenda 17ff. und Storicità dell'Arte Classica (1943), 79ff. A. Boëthius, From the Collections of the NCG. 3, 1942, 202ff. L. Curtius, RM. 57, 1942, 78ff. — Von meiner Überzeugung, daß in der Herme von Ostia eine individualisierende Redaktion aus dem ersten Drittel des 4. Jahrh. vor Chr. nach einer Heroenstatue des strengen Stils vorliegt, habe ich keinen Grund abzugehen; vgl. auch Fr. Poulsen, Gnomon 17, 1941, 482, und G. Rodenwaldt, Forschungen und Fortschritte 18, 1942, 90. Ebensowenig kann ich in dem Original der Miltiadesherme vom Foce del Reno mit H. Fuhrmann, AA. 1941, 402ff., ein Werk aus der Mitte des 5. Jahrh. erkennen; ihr klassizistischer Stil kommt auf Rechnung des Kopisten, zumal in der mitgefundenen Replik wie in den weiteren Wiederholungen nichts über das 4. Jahrhundert zurückweist, vgl. G. Lippold, Gnomon 19, 1943, 317.

[2] Oben S. 47.

DRITTES KAPITEL

GRUPPEN UND REIHEN REPUBLIKANISCHER BILDNISSE

Im Lichte der neu gewonnenen Einsicht in die Überlieferungsbedingungen verändert sich zum zweitenmal das Bild und der Umfang dessen, was wir das republikanische Porträt nennen. Die erste Wandlung war eingetreten, als die neuere Kritik eine beträchtliche Anzahl von Bildnissen, die eine konservativere Betrachtung, vom Eindruck des Ganzen ausgehend, als vorkaiserzeitlich angesehen hatte, auf Grund von Stilbeobachtungen als Werke der Kaiserzeit ausschied und damit den Kreis des republikanischen Porträts stark verengte[1]. Jetzt erweist sich auch die neuere Kritik als unsicher, da sie in vielen Fällen gar nicht das originale Bildnis, sondern die Kopie getroffen hat; und das republikanische Porträt darf eine nicht geringe Erweiterung und Bereicherung aus der späteren Kopienüberlieferung erwarten. Vor allem seine Frühstufen werden hieraus Gewinn ziehen. Und damit wird die Frage, wie es zu einer so bedeutenden Schöpfung kommen konnte, auf einen festeren Boden gestellt werden.

Allerdings muß dieser Boden erst gewonnen werden. Von der Stilvergleichung her sind die ersten römischen Porträts nicht zu ermitteln. Das Rom ihrer Entstehungszeit hat keinen epochalen Kunststil besessen, der als Maßstab angelegt werden könnte. Altes und Neues, Italisches und Griechisches, hellenistische und klassizistische Richtungen drängen und schieben sich neben- und übereinander. Der Volkskunst ist der Luxus und das Prunkbedürfnis der Vornehmen und Reichen vorausgeeilt. Recht verschieden in Bildung und Geschmack ziehen diese an Kunstformen heran, was Italien und mehr noch die Fremde zu bieten vermögen, weniger zum Ausdruck ihrer selbst als zu kunstfremden Zwecken[2]. Eine eigentlich römische Kunst ist erst im Werden begriffen. Im einzelnen ist hier vieles noch unklar. Jedenfalls zeichneten sich auch die Anfänge des Porträts durch keinen einheitlichen Stil aus. Die republikanische Porträtform, von der bisher die Rede gewesen ist, hat sich erst in Jahrzehnten herausgebildet. Am Beginn stand zweifellos eine Vielzahl von überwiegend griechischen Werkstätten und Stilrichtungen, und nichts deutet auf eine einbahnige, im voraus zu berechnende Entwicklung, die von diesen Anfängen bis zur Reife des vorkaiserzeitlichen Porträts geführt hätte. Das ins Auge zu fassende Problem ist hier das gleiche wie bei der römischen Kunst des Jahrhunderts überhaupt: die Entwicklung einer beginnenden und ihre Einheit erst suchenden nationalen Kunst aus einer vielfach überschichteten und vorwiegend aus Griechenland importierten Spätkunst heraus; und es spricht vieles dafür, daß das Porträt zuerst diesen Weg

[1] Vgl. oben S. 3 und 46.

[2] Fr. Poulsen, Die Römer der republikanischen Zeit und ihre Stellung zur Kunst, Die Antike 13, 1937, 125ff.

gegangen ist. Von den gleichzeitigen Münzbildern, der Grabkunst, der idealen Plastik her fällt kein hinreichendes Licht auf diese Vorgänge, ist nicht einmal der Rahmen für die verschiedenen, in der Zeit liegenden Stilmöglichkeiten abzustecken. Von allgemeinen, fertig übernommenen Stilbegriffen her ist die Frage nicht zu lösen. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als mit offenem Blick für die Vielfalt der Stilmöglichkeiten das gentile Porträt selbst zu befragen. Deshalb beschränkt sich dieses Kapitel darauf, Gruppen stilistisch zusammengehöriger Bildnisse aufzustellen, die durch den Vergleich mit römischen Münzbildnissen, durch ihre Berührung mit Stilgruppen späthellenistischer Bildnisse und durch ihre Spiegelung in der spätetruskischen Bildniskunst zeitlich festzulegen sind. So leicht diese Gruppen voneinander zu scheiden sind, so einheitlich sind sie in sich; und so erwecken sie die Zuversicht, daß es gelingt, mit ihnen die wichtigsten in Rom tätigen Künstler und Werkstätten oder wenigstens ihre Wirkung zu erfassen. Dabei ist nicht beabsichtigt, alle Erscheinungen auf dem Gebiet des republikanischen Porträts zu berühren, — selbst wenn dazu die Überlieferung ausreichte. Auch in der Aufstellung der einzelnen Gruppen muß die Vollständigkeit hinter anderen Gesichtspunkten zurücktreten. Es gilt, Richtpunkte in einer unübersichtlichen Landschaft festzulegen; erst eine spätere Sorge ist es, Einzelheiten durchzuzeichnen. Dazu eignen sich in erster Linie bedeutende Denkmäler und klar erkennbare Sachverhalte. Wenn daher Bildnisse beiseitegelassen sind, die ebenfalls in eine Beziehung zu den Gruppen gebracht werden könnten, so heißt das nicht, daß sie nicht beachtet wären oder ausgeschieden werden müßten. Das gleiche Ziel der Sicherung und Festigung streben die neben den Gruppen zusammengestellten Reihen von Bildnissen an. Sie sind Längsschnitte durch mehrere aufeinanderfolgende Gruppen. Indem sie einen jeweils gleichen Porträttypus in seinem Durchgang durch die verschiedenen Gruppen verfolgen, veranschaulichen sie am Einzelfall die Entwicklung des Stils und tragen ihrerseits dazu bei, die Zeitfolge der Gruppen zu festigen.

Da eine einschneidende Stilwende in die Jahre nach 70 vor Chr. fällt, ergibt sich von selbst eine Einteilung der Gruppen in solche des ersten und solche des zweiten Jahrhundertdrittels. Natürlich gibt es oft Vorläufer und stets Nachzügler; denn Künstlergenerationen grenzen nicht aneinander, sondern sind ineinander verflochten. Hier verliert die Jahreszahl, mit der man das Ende eines Stiles angeben möchte, ihre Bedeutung. Auch das einzelne Bildnis steht bisweilen unter dem Einfluß von mehr als einer Stilrichtung oder Gruppe. Wo dieser Einfluß nur von außen herangetragen zu sein scheint, wird es in den folgenden Listen der betreffenden Gruppe in [Klammern] beigefügt.

ERSTES DRITTEL DES ERSTEN JAHRHUNDERTS

A. Mittelitalische Ausläufer

1. Togastatue. Rom, Villa Celimontana. Kalkstein. — Matz-Duhn 1212 (mit ungenauen Angaben der Ergänzungen). Vessberg 264, Taf. 23.
2. Togastatue. Rom, Vorgarten des Museo Nazionale. Italischer Marmor. H. etwa 2 m. Keine Ergänzungen. In der gesenkten Linken eine kleine Schriftrolle, zu Füßen ein scrinium. Schuhe wie bei 1. — Abb. 50/115.
3. Kalksteinkopf. Vatikan, Magazin. — G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano 256 Nr. 589, Taf. 95. — Abb. 49.

4. Marmorkopf. Ostia, Antiquarium. — G. Ricci, Boll. d'Arte 31, 1937/38, 563ff. Abb. 7—8. Vessberg Taf. 22, 2.
5. Kalksteinkopf aus Palestrina. Berlin, Staatl. Museen. — C. Blümel, Römische Bildnisse (1933) 1, R 1 Taf. 1. — Abb. 67/8.

Unter diesen Bildnissen vereinigen sich A 1 und 2, A 3 und 4 zu stilistisch geschlossenen Sondergruppen, die wohl auf lokale Werkstätten zurückgeführt werden können. Der Kopf aus Palestrina (A 5) dagegen steht für sich; er ist der einzige dieser Gruppe, der von einer tief in das Gefüge eindringenden Einwirkung der hellenisierenden und latinisierenden Richtungen (Gruppe B und C) sullanischer Zeit getroffen ist.

Gemeinsam ist allen eine einheitliche Struktur des Plastischen, die trotz mehr oder weniger starker Überschichtung durch andere Formgedanken noch faßbar ist. Man hat diese treffend, soweit das durch allgemeine Begriffe geschehen kann, — und viel mißverstanden — als abstrakt und kubistisch bezeichnet[1]. Ihr Ursprung liegt in der Tat nicht in der organischen Vorstellung des menschlichen Leibes oder Hauptes, aber auch nicht, wie man wohl gemeint hat, im Stereometrischen, Mathematischen. Die Italiker kennen, ehe sie hellenisiert sind, nicht die widerspruchslose Selbsterfüllung der Griechen im plastischen Werk, das diese mit der gleichen Kraft, mit der sie die Welt in ein Seiendes verwandeln, als ein Bleibendes aus der Wirklichkeit herausheben. Für italisches Empfinden bleibt im Gegenteil die Wirklichkeit ein strömendes, räumliches und zeitliches Kontinuum. Das ergibt einen ganz anderen Ansatz für das plastische Schaffen. Noch bei den Verfertigern dieser Bildnisse spielt sich daher die ursprüngliche Formung des Plastischen in einer Sphäre ab, die von den Griechen nie überwunden zu werden brauchte. Zugrunde liegt ein uranfängliches Problem der Skulptur: das Sichdurchsetzen und das Sichbehaupten des Körperlichen an sich in dem Fluß der Erscheinungen noch vor aller „Organisierung" des Gebildes durch ein geschultes Körpergefühl und eine entwickelte Körpervorstellung. In jedem überwiegend von italischen Formkräften bestimmten Werk ist dieses bald naiv-fröhliche, bald gewaltsam-brutale, bald trotzig sich abgrenzende Ringen mit dem umgebenden Raum um die Konsistenz des Plastischen spürbar. Es entfaltet seinen eigenen Ausdruck und ist wie ein Sich-selbst-Festhalten und Sich-selbst-Darstellen im Lebenskampf.

Die äußeren Phänomene dieser Vorgänge, das Dynamisch-Ausgreifende und das Statisch-sich-Verfestigende der italischen Form, sind oft empfunden, mehrfach gut beschrieben und schon ein fester Besitz unserer Vorstellungen geworden. Sie nehmen vielerlei Gestalt an und zeigen sich auch in unserer Gruppe verschieden. An den Köpfen der Togati (A 1 u. 2: Abb. 50) eine kräftig um den inneren Kern ausgespannte Körpermasse, im Einzelnen an die anatomischen Formen angenähert, aber ohne Preisgabe einer sehr einfachen und allgemeinen Vorstellungsweise, im Ganzen sich an ein hier vierkantiges, dort kugeliges Formengerüst haltend, in dem auch die Einzelzüge Festigung und Sitz erhalten; große, wenig bewegte Flächen, die eine feste Grenze nach außen schaffen; scharf gezogene, linear wirkende Kanten, die vor allem das strenge, von Brauen und Nase gebildete Achsenkreuz hervorheben, um das alles gesammelt ist. Wie uneinnehmbare Bollwerke

[1] G. Kaschnitz-Weinberg, RM. 41, 1926, 149ff. und — weiter ausgebaut — Zur Struktur der altitalischen Plastik, Studi Etr. 7, 1933, 135ff.

schieben sich Stirn und Schläfenbeine vor, und die betonte Achsialität des Antlitzes ruft ähnliche Eigenschaften der italischen Baukunst und des römischen Lagers ins Gedächtnis. Man muß Anorganisches, aber doch dem menschlichen Tätigkeitsbereich Angehöriges zum Vergleich heranziehen, um den Ausdrucksgehalt dieser plastischen Sprache mit Worten anzudeuten. Jedenfalls ist das Komplizierte der menschlichen Erscheinung in der Einsichtigkeit einfacher, nahezu abstrakter Formgebilde festgehalten und widerstandskräftig gemacht, das Unfaßbare menschlichen Verhaltens in der Ausdruckswucht einer Formensprache aufgefangen, die sich in dauernder Spannung zum Organischen der raumsymbolischen Gegensätze des Vor- und Zurück, des Außen und Innen zur Erregung ihrer bald mehr statischen, bald mehr dynamischen Gehalte bedient. In den Köpfen A 3 (Abb. 49) und 4 äußert sich stärker das Dynamische der italischen Form: das rundlich Quellende, das in den Raum Vorstoßende, das bei 3 bis in den heftigen Wellenschlag der Konturen spürbar bleibt und im Vergleich mit der maßvollen Haltung griechischer Köpfe so auffällig ist.

Natürlich durchdringt sich an diesen Köpfen überall schon die italische Grundanschauung mit einer organischen, letztenendes von der griechischen Kunst herkommenden Auffassung, bei A 3, 4 und 5 wesentlich stärker als bei A 1 und 2. Die Mittelglieder, die sich zwischen diese und die griechische Quelle schieben, sind nur schwer zu fassen. Die Köpfe von A 1 und 2 sind ebenso als eine letzte, im vergröbernden Provinzialismus verfließende Ausmündung der Linie aufzufassen, die von etruskisch-mittelitalischen Porträts des 3. und 2. Jahrhunderts wie dem sogenannten Brutus des Konservatorenpalastes oder dem Bronzekopf aus Bovianum Vetus in Paris[1] herkommt, wie sich einige jüngere, vergleichbare etruskische Bildnisse nennen lassen[2]. Die weit stärkere Betonung des anatomischen Baues bei A 3 und 4 hängt dagegen wahrscheinlich schon mit einer entwickelten Phase des späthellenistisch-römischen Porträts[3] zusammen. Allein dies ist der Grundform doch nur aufgelegt. Die Kraft des Ausdrucks beruht selbst hier nicht in den Formen als Teilen eines physiologischen Zusammenhanges, sondern in der ungestümen, weitgehend vom Anatomischen unabhängigen Formbewegung. Am auffälligsten hat sich die „Organisierung" des Kopfes aus Palestrina (A 5: Abb. 67/8) bemächtigt. Hier ist es nicht nur der organische Bau, der diesen Eindruck hervorruft, sondern die Fülle von anatomischen Einzelheiten, die er ausgliedert. Als Quelle wird sich unsere Gruppe B—C des sullanischen Porträts erweisen. Und doch ist die altitalische Grundlage nicht ganz überwunden. Mit Recht hat jeder Betrachter bisher den Abstand vom römisch-republikanischen Porträt, das Provinziell-Latinische dieses Bildniskopfes, ja sogar Beziehungen zum etruskischen Porträt empfunden. Diese Beziehungen sind allerdings besonderer Art; denn was sich in Etrurien an Vergleichbarem findet, besonders der alte Bauer von der vorzüglichen und bekannten Tonurne in Volterra[4], das ist frühestens gleichzeitig, nicht Vorläufer

[1] „Brutus": Rom, Konservatorenpalast, Trionfi 1. Stuart Jones, Sculptures 43 und Taf. 60; ABr. 445/6; Hekler 128; Kaschnitz-Weinberg, RM. 41, 1926, 138ff. Taf. 3—5; Paribeni Taf. 84; West I Taf. 4, 10. — Kopf aus Bovianum Vetus: Babelon-Blanchet, Catal. des Bronzes ant. de la Bibliothèque Nat. 375 Nr. 857; Kaschnitz 140f. Abb. 1—2; West I Taf. 5, 13.

[2] Z. B. die Sarkophagbildnisse des Larth Sentinate Caesa, des Laris Sentinate Larcna in Chiusi, des bekannten „obeso Etrusco" in Florenz, die beiden letzten vielleicht schon gleichzeitig: Dedalo 13, 1933, 207 und 211, 215, 218.

[3] Unten S. 79f: Gruppe E.

[4] Dedalo a. O. 224f.; Hekler Abb. 15; Giglioli, L'Arte Etr. Taf. 414; Paribeni Taf. 73 und 76. — Zur Datierung der Urne gegen 60 vor Chr. vgl. unten S. 78.

und Quelle dieses Stiles, sondern wie der Kopf aus Palestrina provinzielle Spiegelung stadtrömischer Stilschöpfungen. Im ganzen hat sich in dieser Gruppe ein ganz ungriechischer Begriff des Plastischen am Leben erhalten und verhältnismäßig dicht von allen Einflüssen des jüngeren Hellenismus abgeschlossen, soweit diese nicht durch benachbarte und gleichzeitig in der Hauptstadt blühende Stilrichtungen in schon verarbeitetem Zustand vermittelt wurden.

Dasselbe gilt auch für den Porträtstil im engeren Sinn. Die Mimik dieser Bildnisse blüht nicht wie bei den Griechen in leib-seelischem Zusammenhang aus der physischen Struktur des Antlitzes heraus, vielmehr sind die individuellen Züge den großen, abstrakten Formbewegungen des plastischen Gebildes abgewonnen. Ebensowenig wie bei dem älteren etruskisch-mittelitalischen Porträt kann es daher zu einer, im Sinne der griechischen Schöpfer, reinen Porträtlösung kommen: die Bildnisse behalten etwas Unbestimmtes, Annäherungshaftes, Rohes, Unbeseeltes; ihnen fehlt die zusammenhaltende Mitte. Insbesondere die Umgegend der Augen bleibt tot, der Blick leer, zwar manchmal nicht ohne vitale Kraft (A 2 und 4), aber ohne geistige Konzentration. Auch die Betonung des Blicks durch tiefe Lagerung des Augapfels unter stark unterschnittenen und schattenden Brauenbögen (A 1 und 2) oder durch breite, scharfkantige Lider (A 2 und 4) — beides Kunstmittel schon des klassischen griechischen Porträts und früh von der italischen Kunst übernommen — ändert daran wenig (Abb. 49/50). Sprechend wirken hingegen die Stellen, in denen sich das plastische Gerüst des Kopfes am sichtbarsten ausspannt oder auslädt: das Gehäuse der Stirn, Backenknochen und Wangen, Kinn und vor allem der Mund, der immer häßlich und charakteristisch gebildet ist, dünn und sammengepreßt bei A 3, wie zum Trompeten herausgewölbt bei A 1, unförmig und schief bei A 4, schlaff bei A 2 und 5 (Abb. 49/50/68). Wieder stellt der Kopf aus Palestrina (A 5) einen Grenzfall dar (Abb. 68). Die Maske gesammelt, aus einem Zentrum wirkend, auf das auch der Blick der Augen bezogen ist, feingliedriger, sensibler — und doch überlagert sie einen Kern, der seine plumpere Struktur nicht verbergen kann, am wenigsten an den ungelenk gebildeten, zähflüssigen Haarlocken über der Stirn und an den Schläfen.

Der geschichtliche Hintergrund dieser Gruppe läßt sich noch etwas schärfer durchzeichnen und damit zugleich eine Vorstellung von dem Werden dieses Porträtstils auf römischem Boden und von der zeitlichen Stellung der Gruppe gewinnen. Der Peperinkopf eines Unbärtigen im Lorbeer aus dem Scipionengrab (Abb. 46/7)[1] ist in künstlerischem Sinn kein Porträt. Und doch ist die alte, meist aufgegebene Deutung auf den Dichter Ennius, dessen Bildnisstatue in der Gruft der Scipionen stand, nicht ganz von der Hand zu weisen. Auch abgesehen von dem Fundort kann kein Zweifel darüber bestehen, daß er eine bestimmte Persönlichkeit meint. Darauf deutet die Abkunft des Kopftypus selbst. Er ist nicht anders zu verstehen denn als ziemlich verblasene und kraftlos wirkende Rückübersetzung eines etruskischen Porträttypus in das ideale Bild eines schönen Jünglings. Dieser etruskische Bildnistypus wird am besten vertreten durch den vorzüglichen Bronzekopf eines unbärtigen Mannes aus Fiesole im Louvre, der wohl in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts zu setzen ist (Abb. 44/5)[2]. Sogar

[1] Amelung II 8f. Nr. 2a. ABr. 449/50.

[2] A. de Ridder, Bronzes du Louvre I 10 Nr. 19 Taf. 5; Kaschnitz-Weinberg, RM. 41, 1926, Beil. 21b und 22b. — Die physiognomische Durchdringung und die Porträthaltung liegen, wenn man Hellenistisches heranzieht, zwischen den großen Denkmälern Attalos' I. und dem attalischen Weihgeschenk. Ob man dieses nun auf Attalos II. bezieht (R. Horn, RM. 52, 1937, 140ff.) oder, was mir immer noch wahrscheinlicher erscheint, nach dem Tode Attalos' I.

die in die Stirn fallenden Haarspitzen stimmen auffällig überein. Zusammen mit der apollinischen Jünglingsschönheit des römischen Kopfes weist der Lorbeerkranz am ehesten auf einen Dichter. Daß nicht der Siebzigjährige dargestellt ist, kann bei der fehlenden Porträtabsicht nicht verwundern. Auch die Behauptung Ciceros, daß der Ennius in der Gruft der Scipionen aus Marmor gewesen sei, ist kein ernstliches Hindernis. Wird man in einer rhetorisch so zugespitzten Äußerung[1] eine Materialangabe von archäologischer Genauigkeit erwarten? Um der Wirkung willen war hier jede unbewußte oder auch bewußte Ungenauigkeit recht. Das *ex marmore* des Cicero ist von seinen Zuhörern gewiß nur als „aus Stein" verstanden worden. Wenn diese Erklärung Bedenken erregt, wäre nicht eine Marmorstatue in Rom zu so früher Zeit noch viel erstaunlicher? Der Peperin des Kopfes aus der Scipionengruft ist eher geeignet, Cicero zu korrigieren. Bleibt man bei der alten Deutung auf Ennius, so wäre damit für die Entstehung des Werkes ein nicht näher einzugrenzender Zeitraum nach 169, dem Todesjahr des Dichters, gewonnen, da man einem Lebenden damals keine Statue gesetzt hätte. Indes, sicher ist diese Benennung keineswegs. Immerhin führt der Stil auf die gleiche Zeit. Zwar steht der sogenannte Ennius in einer eben noch spürbaren italischen Tradition, die vom 4. Jahrhundert herkommt[2], aber die etwas leere Idealisierung eines realistischeren Typus verrät eher eine klassizistische als eine klassische Gesinnung. Dahinter steht noch die Frühphase des antiken Klassizismus vor der glatten Eleganz der Eubulides-Athena[3] und der neuattischen Richtung, von der der spätere Siegeszug des Klassizismus in Rom seinen Ausgang nehmen sollte. Die Jahre um die Jahrhundertmitte oder das dritte Viertel des 2. Jahrhunderts erscheinen so als die wahrscheinliche Entstehungszeit des „Ennius".

Daß in der Großplastik Roms der Wille und doch wohl auch die Möglichkeit zum Porträt in einer Zeit noch so wenig entwickelt war, die den Wachsabdruck vom Antlitz des Toten im Leichenbrauch schon kannte, ist bezeichnend genug. Trotzdem beginnt sich der Porträtwille schon im weiteren Stilumkreis des „Ennius" zu rühren. Der von *Kaschnitz* bekannt gemachte, wichtige Kalksteinkopf im Seminario von Palestrina (Abb. 48/51)[4] entstammt zwar einer anderen Lebenssphäre als der „Ennius"; denn er wirkt, namentlich in der Seitenansicht, wie die Übersetzung einer rohen *imago* aus Ton oder Holz in Stein. Aber im Typus und in der plastischen Struktur, wofür besonders die Vorderansicht zu vergleichen ist, zeigt er sich als der echte und unmittelbare Nachfahre des „Ennius"; und auch zu dieser etwas jüngeren Stilstufe fehlt es nicht an etruskischen Gegenstücken[5]. Jünger ist diese Stufe, weil sich der ideale Typus langsam ins Bildnishafte zu wandeln beginnt. Es meldet sich leise in dem persönlichen Schnitt des Untergesichts und spricht vernehmlicher in dem unförmigen, aber ausdrucksstarken Mund, während der Blick und die

um 190 ansetzt, so ergibt sich doch unter Berücksichtigung der Zurückhaltung der etruskischen Kunst in beiden Fällen der angegebene Zeitraum für die Entstehung des Porträts.

[1] Pro Archia 22: carus fuit Africano superiori noster Ennius, itaque enim in sepulcro Scipionum putatur is esse constitutus ex marmore.

[2] Vgl. die bärtigen Köpfe in Corneto-Tarquinia (Peperin) und London (Terrakotta): oben S. 7 Anm. 2; Vessberg Taf. 16, 1—4.

[3] Athen, Nationalmuseum Nr. 234. BrBr. 48.

[4] Kaschnitz-Weinberg a. O. 184f. Abb. 20/1; West I Taf. 8, 23; Vessberg Taf. 21, 1—2.

[5] Kaschnitz-Weinberg, Magazzino Nr. 584 Taf. 93, dort in das Ende des 2. oder in den Beginn des 1. Jahrh. datiert.

Augen leer bleiben, wahrhaft archaisch in ihrer Zeichnung und übergroßen Öffnung. Ins letzte Viertel des 2. Jahrhunderts muß dieser, freilich provinzielle Kopf gehören.

Dieser Schritt ins Porträt hinein ist nun zugleich ein Schritt auf unsere Gruppe A zu. Die Grundlage der Bildnisform — die geistige und die plastische — ist bei dem Kopf des Seminario schon die gleiche; ferner bereitet sich an ihm die bezeichnende Akzentverteilung der Ausdruckswerte vor, die oben beschrieben wurde. Den Zusammenhang bekräftigen Einzelheiten, die archaische Zeichnung des Auges mit dünnen, undifferenzierten, linear wirkenden Lidern bei A 1 und 3, die strichförmige, ungeschwungene Lippenspalte bei A 3, begleitet von aufgeworfenen Lippen bei A 2 und 4. Im Aufbau des Profils mit dem blicklosen Auge und dem vorstoßenden Mund ist die Statue der Villa Celimontana (A 1) ein jüngerer Bruder des Kopfes in Palestrina. Selbst der augenscheinlich späte Porträtkopf in Ostia (A 4) enthält noch etwas von dessen Lineament und Formbewegung. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die Gruppe A sich durch eine bewußtere Porträthaltung und entwickeltere Physiognomik von ihren Vorläufern des 2. Jahrhunderts absetzt. Man wird einen entsprechenden zeitlichen Abstand annehmen müssen und diese Gruppe nicht vor der sullanischen Epoche beginnen lassen. Schwerer fällt es, die Entstehungszeit der einzelnen Bildnisse aufzuklären. Als einziger läßt sich der Porträtkopf aus Palestrina in Berlin (A 5: Abb. 67/8) genauer festlegen: er fällt, wie sich noch zeigen wird, in das zu Ende gehende erste Drittel des Jahrhunderts[1]. Sind die übrigen sämtlich älter, weil sie mehr von italischer Form bewahrt und weniger von der fein gegliederten und konzentrierten Sprache des späthellenistisch-republikanischen Porträts in sich aufgenommen haben? Kaum. Die Bildnisse A 3 und 4 werden durch die erwähnte Berührung mit der Gruppe E schon in die sechziger Jahre verwiesen[2]. Dieser Gruppe steht auch der Togatus im Thermenmuseum (A 2) nicht fern, dessen grob-handwerkliche Ausführung über das Alter nicht täuschen darf; der Faltenstil der Toga ist zwar in der Anlage verwandt, aber wesentlich stofflicher als bei A 1 und nähert sich dem Grabrelief von der Via

[1] Unten S. 67.

[2] Vessberg 180 möchte A 4, „trotzdem das Material Marmor ist, nicht gern weit hinein in das 1. Jahrh." datieren. Aber die Ähnlichkeit des schiefen Mundes mit der Büste auf dem wohl noch sullanischen Grabrelief des M. Caesennius im Museo Mussolini (Mustilli 179 Nr. 173 Taf. 119; Vessberg Taf. 22, 1) reicht für einen so frühen Ansatz nicht aus, und der Porträtstil ist jünger als der des Reliefs. — A 3 wird von Kaschnitz-Weinberg a. O. richtiger gegen die Mitte des Jahrhunderts datiert.

Ein Problem darf hierbei nicht verschwiegen werden: das Bildnis A 3 (Abb. 49) ist kahlköpfig und trägt die Narbe der „Isispriester". Ein Parallelfall, ebenfalls der sechziger Jahre, ist ein vorzüglicher Kopf im Thermenmuseum, unten S. 80 E 5 (Abb. 100/4). Der Isisdienst hatte schon seit etwa einem halben Jahrhundert in Italien Eingang gefunden, und von der wechselseitigen Beeinflussung der römischen Bildniskunst und der Porträtkunst spätptolemäischer Priesterstatuen in Ägypten im Ausgang der sullanischen Epoche wird unten (S. 76f.) noch die Rede sein. Von dieser Seite her bestünden keine Schwierigkeiten. Aber die Priester der Isis stammten nicht aus Gesellschaftsschichten, von denen wir plastische Porträts in so früher Zeit erwarten dürfen. Zur Not könnte man sie als Weihungen in Isisheiligtümern verstehen. Allein wie sollten die zahlreichen erhaltenen Bildnisse von „Isispriestern" alle aus solchen Heiligtümern stammen? Andrerseits zeichnen sich gerade diese Bildnisse durch vornehme Haltung und künstlerische Qualität aus. Und der Kopf im Magazin des Vatikan (A 3) ist sicher ein gentiles Porträt gewesen. Von ihm gibt es kaiserzeitliche, nur stilistisch veränderte Wiederholungen, darunter eine Bronzemaske, die auf ein Hinterhaupt aus Basalt geschoben ist, in Hannover (EA. 1082). Oder sollte die Deutung der Kahlköpfe mit Narben auf Isispriester (W. Dennison, AJA. 9, 1905, 11ff.; Fr. Hauser, ebenda 12, 1908, 56f.) zu eng sein?

Statilia[1] (Abb. 114), die Augenbildung mit starker Unterschneidung von Ober- und Unterlid stellt sich neben A 4. Nur für A 1 empfiehlt sich ein höheres Datum etwa gegen 80 vor Chr.[2]. So dürfte die Gruppe A zwischen 90 und 60 angesetzt werden können.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Gruppe und ihrer Vorläufer verhält sich umgekehrt zu ihrem im ganzen nur geringen künstlerischen Wert. Sie ist ein wichtiges Zeugnis für eine einheimische Richtung, deren Überlieferung ohne unmittelbare Befruchtung durch das griechische Porträt geblieben und weit in das 2. Jahrhundert vor Chr. zurückzuverfolgen ist. Latinisches und Römisches ist bei diesen Vorläufern nicht zu unterscheiden; auch vom Etruskischen trennt diese nur ihr schwerfälliges und altertümliches Gepräge. Man wird am besten von einer mittelitalischen Richtung sprechen. Mit ihr lebt noch ein Rest archaischer Form bis in die hellenistisch-römische Umgebung nach. Wie gering das Bedürfnis nach einem monumentalen Porträt im Sinne der Persönlichkeitserfassung noch nach der Jahrhundertmitte gewesen ist, lehrt der „Ennius"; die Reihe der römischen Münzen zeigt nichts anderes. Auch die Folgezeit erhebt sich nach dem Zeugnis des Kopfes im Seminario von Palestrina nicht über die Stufe der rohen Imagines Maiorum; die Wachsmaske allein hat auf Jahrzehnte noch kein realistisches Porträt hervorgerufen. Zu höheren Formen gelangt diese Richtung erst im sullanischen Rom, aber nur weil sie dort von den Strahlen der aufsteigenden hellenistisch-spätrepublikanischen Porträtkunst getroffen wird. Deren Wirkung dringt in die Oberfläche der Köpfe unserer Gruppe A, scheitert aber an ihrem archaischen, im Grunde jeder bildnishaften Konzentration feindlichen Wesenskern, wo sie nicht wie an dem Kalksteinkopf in Berlin (A 5) diesen Kern nahezu zersetzt. Es sind Ausläufer einer fast unberührten einheimischen Bildnisübung, die den Zusammenprall mit der hochentwickelten, in Rom eindringenden hellenistischen Bildniskunst nicht lang überlebt haben. Ihre Form war zur Auflösung bestimmt, und höchstens mag einiges kaum Bestimmbare von ihrem Wesen in die siegreichen Richtungen übergegangen sein. An der Schöpfung und Entwicklung der republikanischen Porträtform waren sie nicht mehr beteiligt. Die Gruppe A, ihre Vorläufer und ihre in der Hauptstadt sich verflüchtigende Wirkung kann zeigen, was aus dem latinisch-römischen Bildnis ohne die befruchtende Einwirkung der spätgriechischen Künstler geworden — oder nicht geworden wäre. Sie ist wichtig als mittelitalische Folie, von der sich die Geburt des spätrepublikanischen Porträts abhebt.

B. Albinus-Gruppe:
Hellenistische und hellenisierende Bildnisse[3]

1. Bildnis des A. Postumius Albinus. Paris, Louvre. S. oben S. 37 unter II 4a. Kopie, schätzungsweise spätclaudischer oder frühflavischer Zeit — Abb. 53/5/7[4].

[1] Unten S. 80 E 11: gegen 60 vor Chr.

[2] Die Datierung Vessbergs um 100 vor Chr. (175ff.) erscheint zu früh.

[3] Die Ausdrücke „hellenisierend" und „latinisierend" sind nach dem Muster von „orientalisierend" gebildet; „latinisierend" will hier wie „romanisierend" verstanden werden, dessen schon eingebürgerte andersartige Bedeutung („Romanisierung" von Provinzen) seine Anwendung nicht tunlich erscheinen ließ.

[4] Die hier und im folgenden vorgeschlagenen Zeitbestimmungen von Kopien können in den meisten Fällen nur als vorläufige Vermutungen gelten, da die für eine genaue Bestimmung unbedingt erforderliche Untersuchung des betreffenden Porträtkopfes selbst unter den heutigen Umständen nicht durchzuführen ist.

2. Bildnis des „Sp. Postumius Albinus". Vatikan. S. oben S. 37 unter II 4b. — Kopien vermutlich claudischer (Oslo und Vatikan) und hadrianischer Zeit (Torlonia).
3. Unterlebensgroßer Kopf eines unbärtigen älteren Mannes aus Ton. Paris, Louvre. N. Zadocks-Josephus Jitta, Ancestral Portr. 48f. Taf. 7. — Abb. 3/4. Vgl. oben S. 26 und 30f.
4. [Marmorkopf, zum Einsetzen in eine Statue gearbeitet. Rom, ehemals Kunsthandel. Aufn. d. Deutschen Arch. Inst. in Rom 37. 124/5 = E 7. Original? — Abb. 102/11].
5. [Vatikan, Sala delle pitture di arte cristiana e moderna = C 2. — Abb. 64/72/8].
6. Statue eines Feldherrn aus Tivoli. Rom, Museo Nazionale. Paribeni (1932) 86 Nr. 116. NSc. 1925, 252 Taf. 16. L. Curtius, Die Antike 7, 1931, 238f. Taf. 25. W. Technau, Kunst der Römer 62 Abb. 45. Vessberg Taf. 49. Original. — Abb. 63/5/6.
7. [Kalksteinkopf aus Palestrina. Berlin R 1 = A 5. Abb. 67/8].
8. Verlorenes Bildnis des L. Cornelius Sulla Felix. Vgl. das Bildnis auf den im Jahre 56 geschlagenen Denaren des Qu. Pompeius Rufus, Grueber, CRR. I 484f. Bester Stempel: Bernoulli I Münztafel 1, 23. Vessberg Taf. 4, 2.

C. Caldus-Gruppe:
Hellenistische und latinisierende Bildnisse

1. Greisenkopf. Repliken: a) Kopenhagen, NCG. 429a. Katalog (1940) 301f. JdI. 47, 1932, 77ff. Abb. 1—2, Taf. 1. — Vorzügliche Kopie eines Bronzeoriginals, vermutlich augusteisch. — b) Florenz, Uffizien Nr. 43. Dütschke III 63. Amelung, Führer 63. West I Taf. 20, 77. Phot. Alinari 1238. Aufn. d. deutschen Arch. Inst. in Rom 33. 65—67. Kopie wohl der frühen Kaiserzeit[1]. — Abb. 70/6/3/4.
2. Kopf eines älteren Mannes. Vatikan, Sala delle pitture di arte cristiana e moderna. Aufn. d. Deutschen Arch. Inst. in Rom 4061 und 3403. Kopie trajanischer Zeit (vgl. oben S. 47ff.). — Abb. 64/72/8.
3. Vollplastischer Marmorkopf eines alten Mannes, vermutlich von einem Grabmal. Berlin Staatl. Mus. R 2. C. Blümel, Röm. Bildnisse (1933) 1f. Taf. 2. Original. — Abb. 79/82.
4. Fragment (Maske) vom Porträt eines greisen Mannes. Ostia. Le Arti 2, 1939/40. Taf. 1 Abb. 1. Wohl Kopie. — Abb. 83.
5. Römer Stroganoff. New York, Metrop. Museum, Nr. 8 Western Colonnade, früher Sammlung Stroganoff. MonPiot 6, 1899, 149ff. Taf. 14. ABr. 819/20. G. M. A. Richter, Handbook² 292 Abb. 203. — Kopie aus den letzten Jahren der Republik (vgl. oben S. 47). — Abb. 32/80/4.
6. Kopf eines alten Mannes, zum Einsetzen in eine Statue gearbeitet. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glypt. Nr. 564. Katalog (1940) 388. Billedtavler Taf. 45. West I Taf. 10,35. — Wohl Kopie.
7. Verlorenes Bildnis des C. Coelius Caldus, Konsuls im Jahre 94. — Vgl. das Bildnis auf den um 61 geschlagenen Denaren seines gleichnamigen Enkels, Grueber CRR. I 474f. Taf. 47, 22—24 und 48, 1. Bernoulli a. O. 21—22. Bester Stempel: Fr. Poulsen, Probleme der römischen Ikonographie Taf. 28 Abb. 33. — Abb. 77.

[1] Als Wiederholung von NCG. 429a von Otfried Deubner und unabhängig von diesem von H. Diepolder (briefliche Mitteilung) erkannt.

Beide Gruppen, B und C, wurzeln in der hellenistischen Kunst. Ihre enge Nachbarschaft wird durch das Original des Kopfes B 5 = C 2 (Abb. 72/8) unterstrichen, der sich im Typus und in der plastischen Stilgrundlage zu C stellt, während die Porträtgestaltung auf's stärkste von den in B entwickelten Ausdrucksmitteln bestimmt ist. Trotzdem sind die beiden Gruppen auseinanderzuhalten; denn ungeachtet aller in der Gleichzeitigkeit gelegenen Verwandtschaft beider ist die Auffassung von Anbeginn an nicht die gleiche, und die Entwicklung strebt verschiedenen Zielen zu. Die Gruppen verkörpern nicht nur zwei in Rom ansässige Werkstätten und ihren Anhang, sondern veranschaulichen die Wirkung, die von zwei bedeutenden, wohl aus Griechenland stammenden Meistern des Porträts ausging.

Mit Ausnahme des Terrakottakopfes (B 3), der von der Überlieferung der mittelitalischen Imagines herkommt und nur unvollkommen in die Formensprache der Marmorköpfe hineinwächst, ist der Porträtstil der Gruppe B ganz einheitlich; er wird durch zahlreiche Einzelzüge zusammengehalten und steht in ausgesprochenem Gegensatz zu den mittelitalischen Ausläufern der Gruppe A. Es fehlt die dort nie ganz überbrückte Dissonanz zwischen dem nur dumpf erfühlten organischen Gerüst des Hauptes und den ins Einzelne gehenden individuellen Zügen. Organismus und Porträt sind aus einer Vorstellungseinheit erwachsen. Die Bildnisstruktur selbst ist weit klarer und reifer. Die Bildniszüge sind nicht lose verteilt; sie schwimmen nicht auf der Bewegung der Formen gleichsam als ihre individuellen Zuspitzungen, sondern sie erscheinen gesammelt, zu kräftigem und momentanem Ausdruck zusammengezogen. Die vielen Schwellungen und Runzeln sind nicht gleichwertig, sondern unter große beherrschende Züge gestellt, die, bei B 6 am deutlichsten, von der Stelle ausstrahlen, wo Stirn, innere Augenwinkel und Nasenansatz sich begegnen (Abb. 63/5). Das Porträt ist kristallinisch, aus einer physischen und geistigen Mitte gestaltet. Alles Einzelne ist untergeordnet. Der Mund, fast lippenlos bei B 1, schwächlich bei B 2, zusammengepreßt bei B 3 und 4, dort noch mit abwärts gezogenen Winkeln, bleibt ein wesentlicher Träger des Ausdrucks; nur bei B 5 und 6 ist er von schön geschwungenen Lippenrändern begleitet (Abb. 63/4). In der physiognomischen Wirklichkeit der Römer dieser Tage muß die verschiedenartige Bildung des Mundes ein wichtiger Zug gewesen sein. Allein er springt nicht aus dem Ganzen heraus wie bei der Gruppe A, sondern liegt in ein beziehungsreiches Formensystem eingebettet; dieses erst enthüllt den Tiefenraum aus Charakter und Schicksal, vor dem das Einmalige der Mundbildung verstanden werden kann. Dafür gipfelt aller Ausdruck in jenen Partien, die bei den mittelitalischen Ausläufern tot bleiben, den Augen. Der Blick hat bei allen Köpfen etwas Verkniffenes. Stets auf die gleiche Art wird dieser Eindruck hervorgerufen: das Auge liegt tief; gegen die stark entwickelten und weit herabgezogenen Orbitalwülste, die bei B 5 und 6 sogar noch das Unterlid überschneiden (Abb. 64/5), kämpft das geöffnete Oberlid an; das wie bei Kurzsichtigen etwas erhobene Unterlid ist angespannt und ruht mit seinem weichen Hautsack tief und von quer laufenden Hautfalten durchzogen auf den Wangen auf. Scheinbar aus der mächtigen Bewegung der Orbitalwülste werden die „Krähenfüße" geboren, die in merkwürdiger Weise umbiegen und schräg nach oben in die Schläfe hinauf streichen, bei B 1, 5 und 6 (Abb. 57/63/4) stärker als bei B 2 und 4 (Abb. 102). Erstaunlich ist die Vielfalt des Ausdrucks, die durch kleinste Änderungen, einmal stärkere, das andere Mal geringere Vorwölbung des Augapfels, schmalere oder breitere Lider, größere oder kleinere Öffnung des Auges, behäbigere oder nervösere Formen, hervorgerufen wird. Der Blick kann ebenso aufblitzend erregt (B 1) wie müde resigniert (B 2), gutmütig gequält

(B 5), wie kraftvoll bestimmt (B 6) sein (Abb. 53/64/5). Die Sprache, die diese Augenbildung spricht, ist so einzigartig, daß sie die Bildnisse der Gruppe B eng zusammenschließt und hinter ihnen einen starken künstlerischen Intellekt erkennen läßt. Bezeichnenderweise sträubt sich nur der Terrakottakopf B 3 gegen sie, der von den einheimischen Typen der Imagines Maiorum herkommt: seine Augen sind ebenso leer wie die der Gruppe A (Abb. 3), und auch der Kopf aus Palestrina in Berlin A 5 = B [7], der sich trotz mittelitalischer Formengrundlage den Einflüssen der hellenisierenden Richtung sehr zugänglich zeigt, hält sich in der Augenbildung zurück (Abb. 68). Mit dieser besonderen Gestaltung des Auges und seiner Umgebung ist sicher ein bezeichnendes Merkmal der ihre bäuerliche Abkunft nicht verleugnenden Aristokratie Roms erfaßt, das sich dem Begründer dieser Stilrichtung aufgedrängt hat; ihre natürliche Grundlage, vor allem die starke Entwicklung der Krähenfüße, begegnet besonders häufig an alten Bauerngesichtern[1]. Die Formensprache jedoch, deren Voraussetzungen von Skopas und der pergamenischen Kunst geschaffen wurden[2], ist unverfälscht späthellenistisch. Und ebenso die Auffassung der Porträtaufgabe, die straffe Konzentration, die Enthüllung des Dargestellten in einem einzigen Augenblick, der meist von starker Erregung erfüllt ist.

Die Zeitbestimmung der Gruppe B wird von dem meisterhaften Porträt im Louvre (B 1) ausgehen. Der Dargestellte ist bekannt. Denn das Münzbildnis des Aulus Postumius Albinus, das sein Adoptivsohn Decimus Postumius Albinus Bruti filius im Jahre 49 als Münzmeister auf seine Denare setzen ließ (Abb. 54)[3], ist augenscheinlich in Anlehnung an die Porträtstatue geschnitten, deren Kopf in dem Pariser Bildnis überliefert ist. Die fleischige und doch faltige Fülle der Formen, die charakteristische Führung des Profils, die zwei Furchen der Stirn, die knollige, ganz erhaltene Nase, der wie zahnlos eingesunkene, verkniffene Mund, die Haarzotteln über den Schläfen, der cholerische Ausdruck, die heftige Wendung des Hauptes über die rechte Schulter nach aufwärts, der durch diese Wendung sich herauspressende schräge Halsmuskel, — all dies kehrt auf der Münze wieder. Auf ihr klingt noch die bedeutende künstlerische Leistung nach, die in der glänzenden Erfassung eines unberechenbaren, jäh aufbrausenden, mit sich selber im Kampf liegenden Temperaments besteht. Wie gut diese Charakteristik zu dem widerspruchsvollen Mann paßt, der als Heerführer durch maßlosen Ehrgeiz und Mangel an Umsicht Rom an den Rand einer Niederlage brachte, durch Rohheit den Haß seiner Soldaten erregte und doch zur höchsten Stelle im Staat emporstieg und den Ruf eines *civis eximius* hinterließ, möge man bei Sallust und Orosius nachlesen[4]. A. Postumius Albinus war Konsul im Jahre 99 und wurde 89 als Legat Sullas vor Pompeji durch seine eigenen Truppen ermordet. Sein Bildnis wird also frühestens in den neunziger Jahren, wahrscheinlicher aber um 89, doch noch unter dem frischen Eindruck des Lebenden geschaffen sein.

In diese Jahre führt nun auch im Einklang mit dieser Benennung der Stil, der in seinen späthellenistischen Parallelen und Vorläufern gut zu umgreifen ist. Unter den datierten Werken weist

[1] Vgl. Fr. Lange, D. Sprache d. menschlichen Antlitzes (1937) 110 Abb. 157, 131 Abb. 176, 172 Abb. 256 (alter Mönch von Filippini Lippi) und 257, 195 Abb. 283.

[2] Vgl. die Gigantenköpfe vom großen Altarfries, Altert. von Pergamon III 2, Taf. 29a—b, den Kopf des Teuthras aus dem kleinen Fries, Taf. 36, 7, das Bildnis des Attalos I., Altert. von Perg. VII Taf. 32.

[3] Grueber, CCR. I 507f. III Taf. 49, 20.

[4] Sallust, Bell. Jug. 38. Oros. 5, 18, 22. civis eximius: Valerius Max. 9, 8, 3.

der Kopf des sogenannten Borghesischen Fechters die lehrreichsten Beziehungen auf (Abb. 52)[1]. Der Vergleich zwischen einem heroisierten griechischen Jünglingskopf und dem Bildnis eines alten Römers ist nicht ohne Dornen und beginnt erst nach Rückführung auf die formalen Grundtatsachen fruchtbar zu werden. Auch ist der „Fechter" so gut wie sicher nach einem lysippischen Vorbild geschaffen. Eine bloße Kopie aber ist er nicht. Und nun sind es gerade die unlysippischen Stilzüge, die den Kopf des Fechters auf's engste mit dem A. Postumius verbinden. Hierher gehört das unter der Haut aufquellende Fleisch, das sich in lockerer Bewegung von dem strengen Formengerüst befreit und in erheblichem Maße den Ausdruck bestimmt; weiter das Pathos des Physischen, das mit eindrücklicher Wucht die geistige Struktur überwuchert; endlich das Momentane der Erfassung und Gestaltung: das ist nicht mehr das lysippische Dasein auf Messers Schneide, im Kairos, sondern das späthellenistische und romantische Sich-selbst-Erfüllen und Sich-selbst-Erleben in der Gesteigertheit des Augenblicks. Daß die Stirn dieselbe fleischige Modellierung zeigt und der Bau der Augen, namentlich des linken, Form für Form übereinstimmt, bekräftigt nur die nahe Verwandtschaft beider Werke. In ihnen lebt ein gleiches Verhältnis zur Natur, eine gleiche Mischung von Sinnlichem und Geistigem. Die späten Stilformen, die beim „Fechter" den lysippischen Kern überlagern, begegnen ungetrübt und auf etwas älterer Stufe an dem schönen Bronzekopf aus der alten Palästra in Delos[2], in dem man mit Recht noch einen Nachhall von der offenen Leidenschaft der pergamenischen Blütezeit empfunden hat. Er findet aber seinen Platz nicht mehr in der ersten Jahrhunderthälfte[3], sondern erst in der zweiten, eher gegen Ende als im Anfang. Hier nun fließt, wie jeder Vergleich zeigt (Abb. 56), die reine Quelle des Porträtstils und der plastischen Form des Albinus; nur erzwingt das größere und auch gröbere Format des Römers eine monumentalere Auffassung, die sich auch auf die Beruhigung der bei dem griechischen Bildnis nervös gebuckelten Oberfläche durch weiter und einheitlich gespannte Flächen auswirkt. Noch ein dritter Porträtkopf stellt sich durch die Zeichnung des Haupthaares und die jähe Aufwärtswendung, die auch, obzwar etwas schwächer, dem Albinus zu eigen ist, zu dieser Gruppe späthellenistischer Werke: der „Feldherr" in Neapel[4]. Er ist nach Stil und klassizistischer Behandlung des Haares das jüngste Glied. Ist es da ein Zufall, daß die sehr charakteristische Augenpartie Zug um Zug dieselbe Bildung aufweist wie das Porträt der Sala delle Pitture (B 5) und der Feldherr aus Tivoli (B 6)? — Der „Fechter" des Agasias von Ephesos ist um oder kurz nach 100 geschaffen[5]. Der gleichen Stil- und Zeitstufe gehört das Bildnis des A. Postumius Albinus an.

Einzelvergleiche binden ihn noch enger an diese Jahre. Ein leider sehr verstümmelter, von dem Herausgeber in die Jahrhundertwende gesetzter Kopf aus Delos scheint nicht nur im Stil sehr verwandt, sondern zeigt die gleiche erregte Wendung auf stark gedrehtem Hals (Abb. 60)[6]. An einem schönen, in der Cisterne der delischen Palästra gefundenen Greisenkopf (Abb. 69)

[1] Gute Abbildungen des Kopfes bei P. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg 180 Abb. 105—106. Unsere Abbildungen nach dem Abguß.

[2] Michalowski Taf. 1—6. Fr. Poulsen, Probleme 15 Abb. 24.

[3] So Michalowski und G. Lippold, Gnomon 12, 1936, 583f.; richtig Fr. Poulsen a. O.

[4] Museo Nazionale Inv. 6141. Ruesch 1087. ABr. 109/10. Hekler 73b.

[5] E. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer 204f. Nr. 292.

[6] Michalowski 10f. Taf. 9.

findet sich, offenbar schon etwas früher, die gleiche starke Herauswölbung des Augapfels in der Horizontalen, die dem Blick etwas Irrationales und, beim Albinus im Einklang mit der gesamten Formensprache, Eruptives gibt. Die Statue, zu welcher der Kopf einst gehörte, wurde schon im Jahre 88 zerstört[1]. Auch nach Etrurien hat der Stil von Bildnissen der Art des Albinus ausgestrahlt. Vergröbert und in etruskisch-mittelitalisches Formgefühl übersetzt findet er sich wieder an dem gelagerten, ältlichen Etrusker eines noch unveröffentlichten Sarkophagdeckels auf nicht zugehörigem Kasten in der Villa Giulia (Abb. 61/2)[2]. Der Typus, vor allem das Hingegossensein der Figur mit kaum mehr aufgerichtetem Oberkörper, weisen auf eine späte Zeit, aber doch wohl noch das erste Drittel des 1. Jahrhunderts.

Schließlich ist eine so meisterliche Porträtkunst wie die des Albinus nicht ohne unmittelbare Auswirkung geblieben, so daß sich auch von dieser, das heißt von unten her, eine Grenze für die Frühdatierung ziehen läßt. Es entspricht der hellenistischen Stilgrundlage, daß diese Auswirkungen gleichzeitig im Osten und Westen, in Athen und in Rom, zu beobachten sind. Denn im Stil nächstverwandt, bis in die Bildung des Zottelhaares hinein, ist das leider undatierte Reliefbildnis eines unbärtigen Mannes aus Terrakotta, das aus einem Schutthaufen des Athener Kerameikos stammt, heute in New York (Abb. 58)[3]. Nur ist das gesteigerte Pathos des Albinus hier einer ruhigen, scharf beobachtenden, eher noch realistischeren Auffassung gewichen. Das legt eine jüngere Entstehungszeit ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts nahe. Vielleicht aber darf das Weiterleben seines Stiles in Athen als ein Hinweis auf die Herkunft des Meisters des Albinus betrachtet werden: man wird seine Heimat in Athen zu suchen haben. Die beiden Nachklänge seines ganz persönlichen Porträtstils in Rom fallen ungefähr in die gleiche Zeit. Der eine findet sich an dem Bildnis eines Schauspielers auf einem Relief in Dresden[4]. Zwar ist das Relief als ganzes eine Klitterung der Kaiserzeit, die Gestalt des Schauspielers aber geht auf ein toreutisches Original aus der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts zurück. Das Porträt[5] ist von der Art des Albinus, nur schon der jüngeren Stilstufe der Pompeiusbildnisse angenähert. Mit viel Wahrscheinlichkeit hat man in ihm ein Bildnis des Schauspielers Qu. Roscius Gallus von der Hand des Pasiteles vermutet, den schon Qu. Lutatius Catulus und Sulla geehrt hatten und der im Jahre 62 in hohem Alter starb[6]. Kaum viel jünger ist der zweite Nachklang, eine offenbar ehemals mit einem Metallkranz versehene Hermenbüste im Konservatorenpalast (Abb. 59)[7]. Auch an diesem Bildnis hat sich, bei engster Verwandtschaft des stofflichen Formenvortrags, die pathetisch-schwungvolle Auffassung wie bei dem Athener Reliefkopf in aufmerksame Registrierung eines jeden der vielen unregelmäßigen Züge verwandelt. Es ist keineswegs Kopie eines griechischen

[1] Michalowski 25ff. Taf. 21/2.

[2] In der Rückhalle des im Garten rekonstruierten Tempels von Alatri, ohne Nummer; auf dem rechten Oberschenkel etruskische Inschrift.

[3] Fr. Studniczka, Text zu ABr. 1001, 5 Abb. 8—9. Bulletin of the Metropolitan Museum 19, 1924, 294 Abb. 1 (mit der irrigen oder gefälschten Kunsthändlerangabe: aus Memphis).

[4] M. Bieber, Das Dresdener Schauspielerrelief (1907) und — zuletzt — The History of the Gr. and Rom. Theater (1939) 160f. Abb. 219.

[5] Gute Aufnahme des Kopfes bei H. Bulle, Festschrift für James Loeb (1930) 40f. Abb. 27a—b.

[6] Bulle a. O. 37ff.

[7] Fasti moderni I Nr. 8. Stuart Jones 70 Taf. 24. ABr. 887/8.

Porträts, sondern, wie schon *Fr. Poulsen* gesehen hat[1], ein Werk des ersten Jahrhunderts. Wie die oben herangezogenene Hermenbüste aus der Zeit des zweiten Triumvirats[2] ist auch diese in dem sogenannten Auditorium des Maecenas gefunden und stellt zweifellos eine gleichzeitige Literaturgröße dar. Das Haupthaar ist ebenfalls in übereinander angeordneten Reihen sichelförmiger Locken wiedergegeben, nur in einer etwas älteren Stufe dieser seit dem Jahrhundertanfang nachweisbaren Stilisierung. Vor 50 noch wird dieses Porträt entstanden sein. Als Bindeglied zwischen dem Albinus und der ein Menschenalter jüngeren Hermenbüste schiebt sich endlich ein etruskischer Widerhall dieses Stils ein: das Bildnis des Toten auf einer vorzüglichen Aschenurne der Villa Giulia, die in das zweite Viertel des 1. Jahrhunderts gesetzt werden kann[3]. Diese stilistisch eng zusammengehörige Reihe von jüngeren Bildnissen[4] sichert also auch von der anderen Seite her das Porträt des A. Postumius Albinus für die sullanische Epoche.

Was die übrigen Bildnisse der Gruppe B an Hindeutungen auf ihre Entstehungszeit enthalten, bestätigt nur diesen Ansatz. Das Original des Kopfes der Sala delle Pitture (B 5: Abb. 72/8) war, wie noch zu zeigen sein wird, unter allen erhaltenen frühen Bildnissen das genaueste Gegenstück zu den Münzbildnissen des C. Coelius Caldus, ohne daß an eine Personengleichheit zu denken wäre. Das führt in die Jahre vor dem Tode Sullas. Für die Feldherrnstatue aus Tivoli (B 6) ist neben ihrer allgemeinen Bestimmung als spätrepublikanisch die Zeit um 100 vorgeschlagen worden[5]. Das ist sicherlich zu früh. Wenn der Porträtstil zunächst beiseite bleiben soll, so gibt einen äußeren Anhalt zur Zeitbestimmung die Form des als Stütze verwendeten Panzers. Aus zwei Marmorstücken zusammengesetzt folgt er noch einem hellenistischen Typus und steht in der formalen Entwicklung mitten zwischen dem auf das Jahr 102/1 datierten Panzertorso des Mithradates in Delos[6] und einer Panzerstatue der Münchener Glyptothek, die wegen ihrer engen Beziehungen zur Basis von Civita Castellana nicht weit von 40 vor Chr. entstanden sein kann[7]: wie an dem Mithradates ist es ein mit einer Schärpe versehener Plattenpanzer, während die längeren Pteryges und der beginnende Reliefschmuck in Gestalt eines Gorgonenhauptes ihn schon von jenem trennen und die Brücke zu der jüngeren Panzerstatue schlagen. Die Jahre vor oder um 70 bieten sich so für die Feldherrnstatue, die vielleicht einen der in Tibur ansässigen Plautier[8]

[1] Têtes et Bustes grecs récemment acquis (Sitz.-Ber. d. Dän. Ges. d. Wiss. 1913, 5) 410; später (JdI. 47, 1932, 81 ff.) hat sich dagegen der gleiche Verfasser auf Grund einer angeblichen Verwandtschaft der Hermenbüste mit dem Münzbild Ariarathes' III. von Kappadokien für eine Datierung ins 3. Jahrh. vor Chr. entschlossen.

[2] Oben S. 49.

[3] A. della Seta, Museo di Villa Giulia (1918) 116 Nr. 25158. Helbig, Führer[3] II 277 Nr. 1643. E. Stefani, Il Museo Nazionale di Villa Giulia (1934) 36. RM. 17, 1902, 271 Abb. 1. C. L. Ransom, Studies in ancient furniture 31 Abb. 14. Phot. Anderson 27839. — Die Zeitbestimmung ergibt sich aus dem Vergleich mit den älteren Beisetzungen im Volumniergrab zu Perugia aus den siebziger und achtziger Jahren, vgl. A. von Gerkan, RM. 57, 1942, 146.

[4] Der Porträtkopf der Villa Albani, ABr. 391/2, dagegen, den Vessberg 220 heranzieht und um 40 datiert, läßt sich nur im Stil der Kopie mit dem Bildnis des Albinus vergleichen; das Porträt ist das eines Griechen und vermutlich schon gegen Ende des 2. Jahrhunderts vor Chr. entstanden.

[5] L. Curtius, Die Antike 7, 1931, 238; vgl. Fr. Poulsen, JdI. 47, 1932, 78. — Der Einfall Sievekings, die Statue in trajanische Zeit zu setzen (91. Berl. Winckelmannsprogr. 1931, 30 Anm. 2), läßt sich nicht aufrechterhalten.

[6] Exploration de Délos 16 (1935): F. Chapoutier, Le sanctuaire des dieux de Samothrace 38ff. Abb. 50.

[7] J. Sieveking a. O. Abb. 1 und Taf. 1; richtige Datierung: R. Herbig, Gnomon 9, 1933, 479ff. — Die Basis von Cività Castellana: RM. 42, 1927, Taf. 15—19.

[8] Fr. Münzer, Röm. Adelsparteien und Adelsfamilien 44f.

darstellte, von selbst an. Wie vorzüglich sich der Stil des Porträts in diese Zeit fügt, wird sich später zeigen.

Die Stilzusammenhänge innerhalb der Gruppe B können nun auf dieser Grundlage einer raschen Klärung zugeführt werden. Die Seitenansichten, die einzigen, in denen der Porträtcharakter klar zum Durchbruch kommt (vgl. Abb. 4), rücken den Terrakottakopf im Louvre (B 3) nahe an den Albinus. Der Bildnistypus ist der gleiche. Der explosive, momentan zugespitzte Ausdruck des etwas erhobenen Hauptes, die stoffliche Struktur des Plastischen, die Wirkung der hier noch besonders mit Ausdruck beladenen Profillinie stimmen trotz einiger Vergröberung durch den Tonbildner auffallend überein. Dieser muß stark unter dem Einfluß des Meisters des Albinus gestanden haben.

Weil dies in fast ebenso starkem Ausmaß für den ehemals im römischen Kunsthandel befindlichen Porträtkopf (B 4: Abb. 102/11) gilt, ist dieser hier angeschlossen. Allerdings wird dessen Stil durch eine Reihe von fremden Elementen bestimmt, die noch in eine andere Richtung weisen. Die Formenbehandlung, so ähnlich ihre Anlage dem Albinus ist, wird durch eine kühlere Sachlichkeit gelenkt, welche die Nähe der latinisierenden Gruppe C spüren läßt. Weiter noch entfernt sich die plastische Struktur von der des Albinus. Sie setzt dem Reichtum an Oberflächendetails ein deutliches Streben nach großen und gespannten, von innen her gehaltenen Flächenzusammenhängen entgegen, so daß der Ausdruck weniger auf eruptive Erregung als auf gesammelte, ihrer selbst bewußte Kraft geht. Frühhellenistische Vorbilder für den Porträtstil von der Art des Philhetairos[1] tauchen am Horizont auf. All dies läßt vermuten, daß der Meister dieses Bildnisses schon von den Einwirkungen der später zu behandelnden Gruppe E beeinflußt ist, die erst mit dem Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels einsetzt. Deutlicher noch ist dies Verhältnis an der Bildung der Augen zu fassen. Ihre Anlage entspricht im allgemeinen der oben beschriebenen der Gruppe B. Doch verändern die Einzelheiten den Ausdruck völlig. An die Stelle der hellenistischen Großheit der Formen und des gesteigerten Blicks wie beim Albinus ist eine genaue Abschrift der Naturformen getreten: dünne Lider, welke Hautfalten anstelle des Orbitalwulstes und an den Tränensäcken, menschlicher, etwas kurzsichtiger Blick ohne jede Überhöhung, erstaunlich fragwürdig innerhalb des sonst mächtigen Gebäudes dieses Hauptes. Wie ein Abdruck von der Natur selbst erscheint diese Partie, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die in der Marmorplastik zu dieser Zeit ungewöhnliche plastische Angabe der Iris in Form eines Kreises, innerhalb dessen eine knopfartig flach gewölbte Pupille sitzt. Sowohl die naturalistische Augenbildung wie eine nächstverwandte Wiedergabe der Iris findet sich nun an dem großartigen Römerkopf aus Terrakotta in Boston (E 6: Abb. 112), der im übrigen den Stil der Gruppe E rein und ohne den Grundstock älterer Tradition zeigt, auf dem B 4 aufbaut. Der Vergleich mit ihm läßt erkennen, wie stark der Meister von B 4 von dieser jüngeren Stilwelle erfaßt wurde. Noch ein weiteres lehrt jedoch diese Zusammenstellung. Die Partie um die Augen, die Behaarung der Brauen, das dünne und faserige Haupthaar sind bei dem Terrakottakopf ganz unzweifelhaft nach einem Abdruck von der lebenden oder toten Naturform kopiert. Dazu kommt die plastische Angabe der Augensterne. Das unmittelbare Modell des Künstlers war offenbar eine nach oder auf Grund der Totenmaske gearbeitete Wachsbüste. Eine solche Wachsbüste muß auch für B 4 benutzt worden sein; zwanglos

[1] ABr. 107/8. Hekler 70. — Hier Abb. 105.

erklärt sich hierdurch die an Marmorwerken ungebräuchliche Wiedergabe der Pupillen und ihre ebenso ungebräuchliche Form. So ist dieses Bildnis das einzige der Gruppe B, das die Beziehung zu der altrömischen Tradition der wächsernen Imago aufnimmt. Vor den siebziger Jahren wäre das, wie sich unten ergeben wird, undenkbar. Sein Meister steht persönlich noch in der Nachfolge des bedeutenden griechischen Künstlers, der den Albinus geschaffen hat, schuf dieses Porträt aber erst in späteren Jahren unter dem Kreuzfeuer jüngerer Stilrichtungen kaum vor 65. Er war ein Nachzügler.

Viel reiner spricht sich die hellenisierende Absicht in dem Feldherrn aus Tivoli (B 6: Abb. 63/5/6) aus. Die Verwandtschaft mit dem Albinus liegt hier in den Grundzügen der physiognomischen Deutung. Und doch hat schon eine fühlbare Romanisierung eingesetzt. Sie ist an drei Erscheinungen zu fassen: Das große Pathos des Albinus ist zerspalten, die Auffassung weniger heroisch als menschlich, weniger auf das totale Sein gerichtet als psychologisch. In das faltige Antlitz ist — mehr in römischem als in griechischem Sinn — eine größere Zahl von Reflexen des individuellen Lebens und Schicksals aufgenommen; trotz aller erstrebten Konzentration in der Art des Albinus hat das Bildnis etwas Beschreibendes, ist kleinteiliger geworden; man spürt die Nachbarschaft der unten zusammengestellten Gruppe D, die dem ausgehenden ersten Drittel des Jahrhunderts angehört. Endlich zeigen, angefangen von den ebenmäßig geschwungenen Lippen, alle Formen die Neigung, sich symmetrisch um die Mittelachse zu ordnen; dieses noch mit einem letzten Rest ornamentalen Empfindens behaftete Formdenken verrät, daß die altitalischen, archaischen Formkräfte keineswegs ganz erloschen sind[1]. Am auffälligsten ist die Faltung der Stirn, die ein regelrechtes System bildet: vier fächerförmig von der Nasenwurzel ausstrahlende Fältchen, über jedem Brauenbogen zwei konzentrische Halbbögen, darüber, das ganze wie Querbalken zusammenschließend, zwei geschwungene Querfalten. Daß genau das gleiche System der Stirnfalten an dem Kalksteinkopf aus Palestrina in Berlin R 1 (B 7: Abb. 68) auftritt, hat uns neben manch anderen vergleichbaren Zügen veranlaßt, dieses viel hin und her geschobene Bildnis hier anzureihen und um 70 zu datieren. Vielleicht läßt sich noch ein drittes Werk aus dem Umkreis des „Feldherrn“, möglicherweise sogar von der Hand des gleichen Meisters, in einer frühflavischen Umstilisierung nachweisen. Es ist dies ein Kopf im Kapitolinischen Museum[2], für den schon *P. Arndt* eine vorchristliche Entstehung erwogen hatte. In einen jüngeren und stofflicheren plastischen Stil übersetzt kehrt der Porträtstil des „Feldherrn“ bis in Einzelheiten wieder. Daß der Kopf aber kein flavisches Original sein kann, zeigt die Behandlung des Haupthaares. Dieses ist zwar, wie es schon die spätclaudische Kunst liebt, aufgebauscht, aber in den feinen, übereinandergelegten Haarspitzen republikanischer Zeit angelegt; seine Zeichnung ist sogar altertümlicher als an einem sonst am nächsten vergleichbaren Bronzekopf im Louvre[3].

Schließlich fügt sich der Gruppe B noch ein verlorenes Bildnis ganz von selbst ein: kein geringeres als das des Diktators Sulla, welches für das Münzbildnis auf den Denaren des Qu. Pom-

[1] Vgl. oben S. 56 und 58.

[2] Stanza degli Imperatori 81. Stuart Jones 213 Taf. 52. ABr. 879/80. Besser: Alinari 11770, danach Paribeni Taf. 201.

[3] A. de Ridder, Bronzes ant. du Louvre I Nr. 21 Taf. 5. — Neben dem Kopieren republikanischer Bildnistypen ist übrigens in frühflavischer Zeit eine bemerkenswerte Wiederanknüpfung der Bildniskunst an den späthellenistisch-sullanischen Porträtstil zu beobachten, wie die Bildnisse Vespasians zeigen können.

peius Rufus benutzt ist. Allerdings lassen den Stil nur die besten (B 8) unter den erhaltenen Stempeln erkennen, die nicht verschiedene Originale, sondern das gleiche Vorbild in verschiedenen Graden der Genauigkeit wiedergeben. Es ist der hellenisierende Stil unserer Gruppe. Man mag die Porträtauffassung oder die plastische Struktur in den Blick nehmen, — stets füllt das auf den Münzen wiedergegebene Bildnis die Entwicklungslücke zwischen dem Albinus (B 1) und dem Feldherrn aus Tivoli (B 6) und liegt ohne fremde Beimischung auf der Linie vom einen zum andern, vielleicht diesem schon näher. Augenscheinlich hat der Diktator in diesem Bildnis das fünfzigste Lebensjahr schon erheblich überschritten. Es wird in der Zeit zwischen der Annahme der Diktatur im Jahre 82 und seinem Tod im Jahre 78 entstanden sein. So bestätigt dieses Porträt als stilistisches Bindeglied zwischen den älteren und den jüngeren Bildnissen der Gruppe B die oben auf anderer Grundlage gegebenen Datierungen.

Wie sich die Münzbildnisse des Albinus und Sullas zu der Gruppe B stellen, so ist auch die Stilrichtung der Gruppe C unter den Münzen vertreten, und zwar durch den Kopf des Konsuls C. Coelius Caldus auf den Denaren seines gleichnamigen Enkels (C 7: Abb. 77)[1]. Leider fehlt es an äußeren Anhaltspunkten für eine genauere Datierung des zugrundeliegenden Bildnisses, da das Todesjahr des Caldus nicht feststeht und von seinem späteren Lebensabschnitt nicht mehr bekannt ist, als daß er im Jahre 93 noch lebte; doch erlaubt die Porträtauffassung nicht, das Bildnis durch einen nennenswerten Zeitraum von dem des Sulla zu trennen. Auch die Gruppe C nimmt ihren Ausgang von der späthellenistischen Porträtkunst. Im Gegensatz aber zur Gruppe B, die hellenisierend bleibt, schlägt sie eine latinisierende Richtung ein; sie stellt eine wichtige Übergangsphase zur römischen Porträtform dar. Ihre Einheit liegt daher weniger in einem schulmäßigen Vorrat gemeinsamer physiognomischer Ausdrucksmittel, obgleich auch dieser vorhanden ist, als in einer gemeinsamen Bewegung auf ein gleiches Ziel. Mit ihrem Übergangscharakter hängt es zusammen, daß ihre Grenze nach der „altrömischen" Gruppe D eine fließende ist und stets mehr oder weniger willkürlich ausfallen muß.

An der Spitze steht ein bedeutendes Bildnis (C 1: Abb. 70/6). Es ist durch eine künstlerisch hochwertige Kopie augusteischer Zeit bekannt, die ein Original aus Bronze vermuten läßt. Sein Herausgeber lehnte den ersten Eindruck, daß es ein römisches Bildnis sei, als eine Täuschung ab und versuchte, es als ein Werk des frühen Hellenismus zu bestimmen[2]. Allein die Vergleiche, die zum Beweis herangezogen werden, beziehen sich entweder auf zufällige Ähnlichkeiten der Person oder auf allgemeine Ähnlichkeiten des Porträttypus; beide sind stilistisch neutral und eignen sich nicht zur Zeitbestimmung. Die einzige stilistische Parallele — oder besser Vorstufe — unter diesen, ein Porträt in Kopenhagen[3], läßt sich vorläufig zwischen dem Bildnis des Chrysipp und dem ausgehenden Hellenismus nicht genauer ansetzen und gehört jedenfalls schon der späteren hellenistischen Kunst an. Es ist nicht immer einfach, zwischen zwei nicht unähnlichen Stilsituationen — frühhellenistisches Werk in Griechenland oder späthellenistisches Werk in Rom — eine Entscheidung zu treffen. Diese Entscheidung wird hier jedoch ermöglicht durch die Auf-

[1] Ganz ähnlich hat auch Vessberg, 130f., das Sulla- und das Caldus-Porträt der Münzen „als Exempel zweier verschiedener, chronologisch aber paralleler Richtungen innerhalb der römischen Porträtkunst dieser Zeit" erkannt.

[2] Fr. Poulsen, JdI. 47, 1932, 77ff.

[3] NCG. 425b. Billedtavler, Tillaeg I Taf. 7.

findung einer Replik in Florenz (Abb. 73/4). Sie hat nicht umsonst lange Zeit für ein Bildnis Cäsars gegolten: der Dargestellte war ein Römer. Sie zeigt vor allem, daß die äußerlich an Werke des fünften Jahrhunderts gemahnende, fein ziselierte Bearbeitung der flach geschichteten Locken des Haupthaares an der Kopenhagener Wiederholung größtenteils dem augusteischen Kopisten zuzuschreiben ist. Mit den klassischen oder gar frühklassischen Anklängen der Haarwiedergabe an einzelnen Bildnissen des vierten und dritten Jahrhunderts, an die der Herausgeber erinnert[1], hat der Stil des Haupthaares an dem Original von C 1 nicht das mindeste zu tun; umsomehr mit der Haarbehandlung an klassizistischen Köpfen des späten Hellenismus. Das beste und zeitlich annähernd festgelegte Beispiel liefert das wohl um ein weniges jüngere Bildnis des Philosophen Poseidonios[2]. Daneben verlangt besondere Beachtung das Haar eines schönen spätgriechischen Marmorporträts in Delphi[3], weil es in der gleichen Redaktion der frühen Kaiserzeit vorliegt wie das des Kopenhagener Kopfes. Schon diese Beziehungen weisen ihm seinen richtigen Ort an.

Entfernter, aber als späthellenistische Vorstufe zu verstehen ist die freiere und impressionistischere Anlage des Haares an dem vorzüglichen Greisenkopf aus der Zisterne der „Palästra" auf Delos (Abb. 69/75)[4]. Dieser Kopf, dessen Blickgestaltung wir oben mit dem Albinus verglichen haben[5], steht nicht nur im Bildnistypus und Porträtstil dem Kopf C 1 am nächsten, — es gibt kein späthellenistisches Bildnis, von dem aus der Formenbau dieses Römerkopfes besser durchleuchtet werden könnte. Es sind die gleichen Elemente einer sehr charakteristischen physiognomischen Formensprache, die hier und dort zur Schilderung einer sehr verschiedenen Persönlichkeit verwendet sind: kahle Stirn, über der wenige, schüttere Haarbüschel aufliegen, weit zurückgezogenes, lockiges Haar hinter den Schläfen, drei ausdrucksvolle, wellige Horizontalfurchen auf der Stirn, die über dem linken Auge etwas ansteigen und beiderseits in die Schläfen herabgeführt sind, tiefe Furchen zwischen Oberlid und Brauenkante, die im Bogen um das hier sehr tief, dort flacher liegende Auge geführt sind, gleiches Verhältnis zwischen Knochengerüst und Weichteilen an den ausgehöhlten Wangen. Nur ist der morbide Ausdruck und die fast durchsichtige Zartheit des Fleisches an dem Römerkopf verschwunden. Die Augen verraten mehr Energie, der Blick ist wacher und fest auf ein äußeres Ziel gerichtet. Das Fleisch ist gesunder, die Formen sind derber, fast bäuerisch, der Ausdruck trotzdem geistvoll: er hat jenes unmittelbar Zupackende, das bei Römerbildnissen immer wieder fesselt und von starker Bezogenheit auf die äußere Umwelt und ihre Aufgaben spricht. Am stärksten unterscheidet sich das Untergesicht von dem delischen Kopf. Es hat an Festigkeit gewonnen und ist zu einem neuen Brennpunkt des Ausdrucks geworden. Die bedeutsame Funktion der stets charaktervoll geformten Mundpartie im mittelitalischen und frühen römischen Porträt mußte oben schon betont werden[6], und in der Tat ähnelt der verkniffene, etwas schiefe Mund ohne Oberlippe stark dem schlagflüssigen Mund eines frühen Römerbildnisses in Ostia (A 4), sowie der dünnen Lippenspalte eines Kalksteinkopfes in den Magazinen

[1] Poulsen a. O. 79f.

[2] ABr. 239/40. Hekler 126. L. Laurenzi, Ritratti Greci (Quaderni per lo studio dell'Archeologia dir. da R. Bianchi-Bandinelli 3—5, 1941) 133 Nr. 104 Taf. 42.

[3] Fouilles de Delphes IV Taf. 73. J. Sieveking, RM. 48, 1933, 304ff. L. Laurenzi a. O. 132f. Nr. 103 Taf. 41/42.

[4] Michalowski 25ff. Taf. 21/22.

[5] S. 63f.

[6] S. 56 und 61.

des Vatikan (A 3: Abb. 49), welche beide oben unter den mittelitalischen Ausläufern besprochen wurden. In der kräftigeren Luft Roms hat sich der lockere Bau des späthellenistischen Porträts aufs neue gefestigt. Der Kopf in Delos und C 1 zeigen den späten Graeculus und den römischen Vornehmen in der Sicht des gleichen Porträtstils (Abb. 69/70/75/6). Wie dieser rein hellenistisch ist, so muß auch der Meister des Bildnisses C 1 ein Grieche, vielleicht ein Athener gewesen sein. Da die Statue, zu welcher der delische Kopf gehörte, vor 88, vermutlich schon gegen Ende des zweiten Jahrhunderts geschaffen wurde, so wird der Römerkopf in den Anfang des ersten Jahrhunderts gehören.

Anders als in Gruppe B zweigt sich von diesem hellenistischen Werk in Rom eine Familie von Bildnissen (C 2 bis C 6) ab, in denen die griechische Tradition tief erschüttert und in ein grundsätzlich verändertes Formengefüge überführt wird. Sie schließen sich an das von den Münzen bekannte Bildnis des C. Caldus (C 7: Abb. 77) an. Erscheint dieses ähnlich wie C 1 noch ganz von dem kräftigen und spannungsreichen plastischen Bau her bestimmt, so verliert in den übrigen Bildnissen das im eigentlichen Sinn plastische Gerüst immer mehr an Bedeutung. Die das Ganze von innen her zusammenhaltende Formenspannung, die Klarheit und Ebenmäßigkeit des anatomischen Baues schwinden dahin; jedem griechischen Auge muß die Plastik der Köpfe C 3 und 4, noch mehr von C 5 und 6 vernachlässigt und unsicher erschienen sein. Und doch sind es ungewöhnlich wirkungsvolle Bildnisse, findet sich unter ihnen ein so glänzendes Porträt wie das des Römers Stroganoff in New York (C 5: Abb. 80/4). In dem gleichen Maße, in dem die Kraft des plastischen Empfindens abnimmt, sammelt sich alles porträthaft Sprechende im Lineament der Umrisse, Formgrenzen, Hautfalten, Runzeln. Sie bilden bei dem Bildnis des Caldus (C 7) und den Köpfen C 2, 3 und 4 ein System, dessen Wirkung auf dem einfachen Zusammenspiel großer und ausdrucksvoller Linien ruht und das mehr als alles andere eine gemeinsame Schultradition verrät (Abb. 72/7—9/82—4). Die bis in die Schläfen herabstürzenden Bogenfalten der Stirn, die „Krähenfüße", auf die sie stoßen, und die im Gegensinne bewegte S-Kurve der Haargrenze hinter den Schläfen bilden die eine Gruppe, die andere die von den unteren Augenlidern parallel zu den Mundfalten über die Wangen herabgeführten Hautfurchen. In der Vorderansicht sind es die Stirnrunzeln, die faltenreiche Umgebung der Augen und vor allem die feste und ungemein ausdrucksgesättigte, in scharfen Linien hervortretende Mund- und Kinnpartie, auf die übereinstimmend das Porträt gestellt ist.

Der geringfügige zeitliche Abstand und die Abhängigkeit dieser Caldusgruppe von dem hellenistischen Urbildnis C 1 ergibt sich aus dem naheliegenden Vergleich der Florentiner Wiederholung (Abb. 73/4) mit dem Münzbild des Caldus selbst oder C 5 (Abb. 80/4), der Kopenhagener Replik mit C 3 (Abb. 70/6/9/82). Der Kopf in der Sala delle Pitture des Vatikan (C 2) läßt trotz des unverkennbar trajanischen Stils der Kopie noch die Grundzüge des Caldus-Porträts erkennen (Abb. 78).

Wegen einiger gewiß nicht zufälliger Berührungen in Einzelheiten mit dem Stil des Feldherrn aus Tivoli (B 6) wurde seine Entstehung in den siebziger Jahren vermutet. Er braucht nur wenige Jahre jünger zu sein als das Bildnis des Caldus. Nicht weniger eng mit diesem verbunden ist der Bildniskopf in Berlin (C 3: Abb. 79/82). Da er von einem Grabmal stammt, wäre trotz des frühen Stils eine beträchtlich spätere Entstehung nicht von der Hand zu weisen. Ein leichter italischer Einschlag in der Arbeit, die den Stein und das kubische Gerüst nicht bis ins letzte in organische

Form zu verwandeln vermochte[1], könnte ebenfalls dazu führen, sich den Kopf abseits von den lebendigen Kunstzentren entstanden zu denken. Doch spricht gegen eine nennenswerte Rückständigkeit die künstlerische Höhe des Porträts, gegen eine Spätdatierung das nahe Abhängigkeitsverhältnis des Bildnisstils zu C 1, dem hellenistischen Anfangsglied der Gruppe. Auch geht C 3 mit dem nächstverwandten vorzüglichen Bildnis in Ostia, das nur in der Maske erhalten ist (C 4: Abb. 83), in der Herausarbeitung einzelner physiognomischer Beobachtungen zusammen, die nur durch eine gemeinsame Schultradition erklärt werden können. Das Untergesicht, der Mund und seine Umgebung, ist bis in die kleinsten Züge völlig gleich gebildet; am Oberlid ist in beiden Fällen die Oberlidfurche[2], die Trennung zwischen dem vorderen knorpeligen und dem hinteren knorpelfreien Teil des Lids, als eine durchgezogene Hautfalte angegeben, die an den Schläfen in die Krähenfüße übergeht, — eine seltene, aber umso charakteristischere Bildung. Der bei C 3 schon beginnende Zerfall der plastischen Gesamtform im Sinne der hellenistischen Kunst ist an dem Porträtkopf in Ostia bewußt weiter getrieben, dessen Greisenhaftigkeit sich in einer dem griechischen Empfinden ganz entgegenlaufenden Weise den weichen und unentwickelten Formen eines Embryos nähert.

Daß es hier um den Stil und nicht nur um die Wiedergabe des Alterszerfalls geht, zeigt der rüstige Alte in New York (C 5: Abb. 80/4), dessen Lineament das der Gruppe C ist und dessen wunderbar sprechendes Untergesicht sich nur durch die noch kräftiger erhaltenen und durchgezeichneten Lippen von dem der beiden vorigen Köpfe unterscheidet. Hier sind die großen Flächen des Aufbaus ganz in ein Nebeneinander ausdrucksvoller Einzelpartien zerlegt, die mehr von außen abgegriffen als aus inneren Zusammenhängen entwickelt erscheinen. Die unleugbar große Wirkung geht mehr von der hinreißenden Beschreibung eines großartigen Römertypus als von einer plastischen Nachschöpfung in der Art der Griechen aus. Der Stilwandel ist hier besonders gut zu erkennen: das Unberechenbare und Zufällige, das schon in das Lineament eingezogen war, durchdringt auch die Plastik, baut die von der hellenistischen Kunst übernommene Gesamtform allmählich ab und führt auf eine ganz neue Struktur hin. Daß hier zum erstenmal der Einfluß des wächsernen Abdrucks vom Antlitz des Toten zu verspüren ist, wird nicht bestritten werden können. Der Stil des Kopfes in Kopenhagen (C 6) stellt diesen, soweit nach den Abbildungen zu urteilen ist, in die nächste Nähe von C 5, dem Römer Stroganoff. Für diesen ergibt die genealogische Reihe, in die er hineingehört, einen weiteren zeitlichen Anhaltspunkt (oben S. 38 IV 8a—c). Wenn er, worauf der beträchtlich frühere Stil hinweist, nicht der Vater sondern der Großvater des in der Büste des kapitolinischen Museums Dargestellten (Abb. 22) war, so bringt eine normale Generationsrechnung den mindestens Siebzigjährigen in die auf Grund des Stiles ermittelte Zeit, die Jahre zwischen 80 und 70[3]. Später als im ersten Drittel des Jahrhunderts braucht keines der Bildnisse der Gruppe C entstanden zu sein.

Mit einer solchen Ansetzung stehen auch die Fern- und Nachwirkungen dieses Porträtstils im Einklang. Wieder umfassen sie auch den Osten. Besonders nahe steht den Köpfen C 3 und C 4

[1] Gut zu erkennen an älteren Aufnahmen des Kopfes, die ihn in einer von dem Künstler nicht beabsichtigten, geradaufsichtigen Ansicht zeigen: AA. 1919, 100 Abb. 19; West I Taf. 11, 40.

[2] Sulcus orbitopalpebralis superior; vgl. Fr. Lange, Sprache d. menschl. Antlitzes 48.

[3] Die angebliche Herkunft des Kopfes aus Ägypten berührt nur die Kopie, von der niemand sagen kann, wie und wann sie dorthin gelangt sein könnte; sie ist jedenfalls kein Hindernis für die hier vertretene frühe Ansetzung des Originals.

das Bildnis eines älteren unbärtigen Mannes in Athen (Abb. 81)[1]. Was ihn vor allem mit diesen verbindet, ist die Zeichnung von Stirn und Augen, und die seltene Betonung der Oberlidfurche, die dem Blick etwas Trübes gibt. Die andersartige Bildung der Mundpartie, ihre Unterordnung und die unerschüttert plastische Formensprache weisen auf eine griechische Stilgrundlage, die von einer ersten Einwirkung des stadtrömischen Porträts getroffen wird. Das Bildnis ist bisher einstimmig dem ausgehenden Hellenismus, mitunter genauer der sullanischen Epoche zugerechnet worden; es stellt sich in Ausdruckshaltung und Stil neben den oben behandelten Terrakottareliefkopf aus dem Kerameikos und wird der schon vorgeschrittenen ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts angehören. Ein im Hause des Diadumenos auf Delos gefundenes Römerbildnis (Abb. 71)[2] könnte von einem der Meister der Gruppe C geschaffen sein, so eng ist die Verwandtschaft im Ganzen und allen Einzelheiten, diesmal sogar mit Einschluß des Untergesichts, mit dem Bildnis des Caldus (C 7) und dem Original der trajanischen Kopie C 2. Von dem Herausgeber wurde der delische Porträtkopf gegen 70 datiert. Der gleiche Einfluß hat auch Etrurien erreicht und ist vorzüglich durch die Bronzestatue des Arringatore bezeugt, die in dieselbe Zeit gehört[3].

Gerade weil sie sich an einem, dem Ursprung nach hellenistischen Modell abspielt, ist die Veränderung des plastischen Stils in der Bildnisgruppe C reich an Aufschlüssen. Die in der physiologischen Struktur gegründete Gesetzmäßigkeit des plastischen Baues, die jedem griechischen Porträt eignet, schwindet langsam dahin und wird zugedeckt durch eine Fülle zufälliger Bildungen, die dem Erscheinungsbild des Dargestellten entnommen sind. Eine gewandelte Auffassung von dem, was das Porträt soll, setzt sich durch. Analyse verdrängt die Synthese. Ein beschreibender Stil entwickelt sich, der ganz ungriechische Regionen der Anschauung in sich hinein nimmt. Er fügt zum bloßen Dasein das biographische Element hinzu und verfolgt die unerbittlichen Veränderungen des Greisenalters über jene Grenze hinaus, wo sie noch den Zusammenhang mit der Kraft und Würde des Menschenbildes bewahren. Die Idee der Imagines Maiorum in ihrer letzten Form des Wachsabdrucks beginnt auf die hellenistische Bildniskunst in Rom zu wirken. Der erste und entscheidende Schritt zu einer römischen Porträtform ist getan. In der anschließenden Gruppe ist sie schon da.

D. Restio-Gruppe: Altrömische Bildnisse (toreutischer Stil und Holzschnittstil)

1. Kopf eines älteren Mannes. Rom, Museo Torlonia Nr. 535. Aufnahme des Deutschen Arch. Inst. in Rom 3358—60. Kopie tiberianischer Zeit. — Titel. Abb. 85/6/91.
2. Desgleichen. Rom, Kunsthandel (1939). Vessberg 276 Taf. 61, 1—3. — Büstenreplik der früheren Kaiserzeit in New York: G. M. A. Richter, Handbook[2] 287 Abb. 202. Vessberg a. O. Taf. 61, 4.

[1] Nationalmuseum 320. ABr. 885/6. Fr. Poulsen, Ikonogr. Miscellen (1921) 35 und Taf. 16. Vessberg 215 und 273, Taf. 47, 3—4.

[2] Michalowski 11 ff. Taf. 10/11. — Dies Porträt ist auch wichtig für die Beurteilung des Kopfes in Kopenhagen, NCG. 572a, den Fr. Poulsen (Katalog 1940, 392) mehrfach als Fälschung erklärt hat; denn so ähnlich muß der antike Kern dieses Kopfes ausgesehen haben, und die vielen echten Züge der modernen Überarbeitung sind kaum verständlich, wenn ihr nicht bestimmte, antike Anhaltspunkte vorgelegen haben. Jedenfalls ist noch soviel deutlich, daß das unter der modernen Arbeit verschwundene antike Bildnis unserer Gruppe C angehört hat.

[3] ABr. 86—88; vgl. oben S. 8.

3. Kopf eines alten Mannes. Osimo, Museo Civico. Boll. d'Arte 29, 1935/6, 299—301. — Abb. 88/90/2.
4. Kopf eines Priesters. Kopenhagen, NCG. Nr. 458a. ABr. 1151—52. — Abb. 93/107.
5. Greisenkopf von Grabmal. Rom, Museum of the American Academy. Memoirs of the American Academy 15, 1938, 82ff. Abb. 1 Taf. 9, 1—4. — Abb. 97.
6. Desgleichen. Rom, Magazin des Vatikan Nr. 587. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino 255 Taf. 94.
7. Greisenkopf von der Statue eines Opfernden (Velatus). Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 135. Amelung, Sculpturen I 397. ABr. 451/2. Kopie frühaugusteischer Zeit. — Abb. 2. 89/96.
8. Verlorenes Bildnis des Volkstribunen C. Antius Restio auf Münzen um 46. Grueber, CRR. I 521, III Taf. 51, 6. Bernoulli I Münztaf. 2, 28—29. Vessberg Taf. 4,1. — Abb. 87.

Die hier zusammengestellte Gruppe von Bildnissen erhebt sich auf der Stilgrundlage, die in Gruppe C erreicht ist. Der Umbau der Bildnisstruktur ist vollendet. Der Zusammenhang mit späthellenistischen Porträttypen, der in der vorigen Gruppe noch nachzuweisen war, ist zerrissen. Gehalt und Form des Porträts stehen in tiefstem Wesensgegensatz zur griechisch-hellenistischen Bildnisstruktur. Diese Andersartigkeit ist in der ganzen römischen Bildniskunst nie mehr so offen und entschieden zum Ausbruch gekommen. Das stadtrömische Porträt hat zum erstenmal seine eigene Form gefunden in der folgerichtigen Abformung des Erscheinungsbildes, in der Mikroskopie der Beobachtung, in der Verzeichnung der zahllosen Runzeln, Höhlungen, Warzen, Hautsäcke, denen allen der gleiche Aussagewert zukommt. Der Geist des Ahnenbildes hat sich durchgesetzt.

Dabei zerfällt die Gruppe D je nach dem plastischen Stil in zwei Unterabteilungen, die wohl auf zwei eng benachbarte Werkstätten oder ihren Wirkungskreis deuten. Bei den Köpfen D 1 bis 4 (Abb. 85/6/8/90—93) erscheinen die Teilformen wie von innen herausgetrieben, so daß die tiefen Höhlungen und Hautfurchen als Ergebnis der Oberflächenbewegung, als Grenzen plastischer Schwellungen entstehen. Wir nennen dies die „toreutische" Manier. Dagegen beruht die Wirkung der Köpfe D 5—7 (Abb. 89/96/7) hauptsächlich auf der Zeichnung der Runzeln und Hautfalten, die als mehr oder weniger schattende Striche in die Oberfläche eingegraben sind. Die graphische Wirkung und die Ähnlichkeit mit den Schattenstrichen des Holzschnittes verlocken, von einer „Holzschnittmanier" zu sprechen. Die Verschiedenheit greift auch auf die Gesamtform über. Die Köpfe des „Holzschnittstiles" erscheinen von geringerer Spannung getragen als die des „toreutischen" Stiles; weniger, weil der Alterszerfall erbarmungsloser wiedergegeben wäre, als weil die Form nicht von innen entwickelt, sondern mit allen Zufälligkeiten des Knochenbaus, des Muskelschwunds und der Verzerrungen von außen abgegriffen ist. So vermittelt sie nicht nur den gewollten Eindruck des Hinfälligen, sondern auch den ungewollten des ängstlich Zusammengesetzten; es mangelt ihr die Einheit der plastischen Vorstellung, es fehlt der Kern, um den sie errichtet ist. Diese Charakteristik trifft für die Werke des toreutischen Stils weniger zu. Sie sind aus einer recht sicheren plastischen Vorstellung heraus gebaut. Und doch ist die gleiche Bildniswirkung erreicht, indem hier umgekehrt den formzerstörenden Angriffen des Greisenalters aller und jeder Zugang gewährt wird.

Es bedarf keines Nachweises, daß die toreutische Manier der späthellenistischen Plastik näher steht, wenn auch der Porträtstil gänzlich ungriechisch ist[1]. Die Holzschnittmanier dagegen scheidet sich auch in der formalen Struktur grundsätzlich von dem griechischen Begriff des Plastischen. Sie ist eine gegen das griechische Formempfinden gerichtete, italisch-römische Stilerscheinung, die später in dem größeren Gegensatz der flächig-linearen Provinzialskulptur des Westens und Nordens zu der südlich-klassischen Form wiederkehrt[2]. Im römischen und italischen Porträt ist sie an Grabreliefs und an handwerklichen Erzeugnissen bis in die frühe Kaiserzeit zu verfolgen[3] und begegnet in reinster Ausprägung noch an einer stark provinziellen Togastatue augusteischer Zeit in Neapel[4]. Trotzdem ist die Holzschnittmanier im Ursprung, der innerhalb unserer Gruppe D liegt, aufs engste mit der toreutischen Manier verschwistert: sie ist nur das römische Negativ des hellenisierenden Positivs.

In der Tat ist auch die Sprache des physiognomischen Ausdrucks in beiden Untergruppen die gleiche. Es genügt, ihre hervorragendsten Vertreter, Torlonia 535 (D 1) und den Velatus im Museo Chiaramonti 135 (D 7), nebeneinander zu stellen (Abb. 85/6/9/91/6); die übrigen Bildnisse knüpfen den Zusammenhang nur noch enger. Im allgemeinen gilt für diese Sprache, daß sie die starken Akzente der zuvor besprochenen Stilrichtungen ausgleicht. Die stets sprechende Mundpartie, jeweils ähnlich gebildet bei D 1 (Abb. 91) und 2, D 3, 4 (Abb. 92/3) und 6, D 5 und 7 (Abb. 96/7), tyrannisiert nicht mehr wie bei den mittelitalischen Ausläufern (A) und der latinisierenden Gruppe (C) den gesamten Ausdruck, sondern fügt sich als dienendes Glied dem Ganzen ein. Die Betonung des Blicks, welche die hellenisierende Gruppe B und die von einem hellenistischen Typus ausgehende Gruppe C kennzeichnete, ist gemildert und einer ganz anderen, gleich zu besprechenden Absicht gewichen. Nur noch an Torlonia 535 (D 1: Abb. 91) ist eine Erinnerung an die gespannten Brauenwülste geblieben, durch die sich dort der Blick hindurchpreßt; sonst sind sie ganz verschwunden. Die Augengegend ist nicht mehr bewegter als die übrigen Teile des Gesichtes gebildet; sie ist nur noch ein Glied unter gleichwichtigen anderen. Nirgends erhebt sich die Beschreibung zu einem besonderen Pathos. Anstelle dessen sorgt eine gleichmäßige Umrandung des glatten, meist etwas vorgewölbten Augapfels durch die Lider für eine ruhige Wirkung des Blicks; er wird zu einem festen Pol in den mehr oder weniger zerrissenen Zügen des Antlitzes, einerlei ob der Ausdruck trüb verschleiert ist wie bei D 4 und D 7 (Abb. 93/6), Festigkeit wie bei D 1 und D 3 (Abb. 91/2), Schwäche wie bei D 6 oder Mißtrauen wie bei D 2 und D 5 (Abb. 97) verrät. Mit Ausnahme von D 7 sind die Tränensäcke stark entwickelt und gefaltet. Die höckerige Stirn ist von unregelmäßig und zittrig geführten, nur selten von Schläfe zu Schläfe laufenden Runzeln durchzogen, die sich an den Zornesfalten über dem Nasenansatz brechen; besonders ähnlich ist die Zeichnung an D 1, D 3, D 4 und D 5 (Abb. 91/2/3/7) und wieder an D 2 und D 7 (Abb. 96). Die Wangen sind mit Ausnahme von D 4 stark ausgehöhlt und zerklüftet, die Schläfen eingesunken,

[1] Zu dieser Berührung des frühen römischen Porträts mit der gleichzeitigen griechischen Kunst bei stärkstem Wesensgegensatz beider s. auch oben S. 13.

[2] Vgl. auch G. A. S. Snijder, Romeinsche Kunstgeschiedenis (1925) 26ff., dazu C. Weickert, Gnomon 3, 1927, 223f. A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, ÖJh. 26, 1930, 9ff., bes. 51.

[3] Z. B. die Terrakottaköpfe aus Caere, Studi Etr. 9, 1935 Taf. 24 (etwa 40—30 vor Chr.), und im Museo Gregoriano, Kaschnitz-Weinberg, Rendic. della Pontif. Accad. 3, 1925 Taf. 25, der Kopf aus Travertin, NCG. 555, die Köpfe der frühen Kaiserzeit in Kopenhagen, NCG. 557, und in Aquileja, Le Arti 3, 1940/41, 468 Abb. 5.

[4] W. Technau, Kunst der Römer 76f. Abb. 55/56. Phot. d. dt. Arch. Inst. in Rom 31. 1342—44.

so daß die Form des Jochbogens auffällig heraustritt. Die gleiche Beobachtung der neben dem linken. Mundwinkel herabhängenden, welken Fleischsäcke findet sich bei dem Kopf aus Osimo (D 3) und dem Verhüllten des Vatikan (D 7: Abb. 88/9). Trotz verschiedener Werkstattmanieren ist der Porträtstil all dieser Köpfe derselbe.

Er hat in dem Kopf Torlonia (D 1), dem Verhüllten des Vatikan (D 7) und in dem Münzbild des Restio (D 8) packende Bildnisse hervorgebracht (Abb. 85—7/9/91/6), in denen noch ein Stück Altrom so römisch gesehen und in so wuchtigem Latein beschrieben ist wie sonst kaum noch. Dabei haben diese Bildnisse etwas eigentümlich Transitorisches. Gewiß, das Bildnis Torlonia vermittelt den lang haftenden Eindruck einer bäuerlichen und harten Natur voll zähen Eigensinns und abgründiger Menschenverachtung, und in dem Velatus scheint uns ein vornehmer, aber nicht eben bedeutender Aristokrat gegenüber zu stehen, nicht nur vergreist, sondern ein wenig müde, aus abgelebtem Geschlecht. Allein, wie die Deutung nicht in den Formen, so gehen auch diese nicht in der Deutung auf: sie behalten etwas Zufälliges und Unberechenbares. Sie schließen sich nicht wie bei jedem griechischen Porträt zu dem Bild eines in der Tiefe des Seins gegründeten, unabänderlichen Charakters zusammen. Das macht: die individuellen Bildniszüge sind nicht aus dem organischen Bau des Hauptes herausgewachsen, sondern sie erscheinen wie von außen, vom blinden Schicksal aufgeprägt. Nicht nur vom Meißel, vom Leben selbst, scheint der Kopf Torlonia zurechtgehauen, und hinter dem verhüllten Priester spüren wir einen Lebensweg voll von Kämpfen und Leiden, stolzen Augenblicken und Enttäuschungen, der in guter Haltung, aber doch in fühlbarer Bescheidung zu Ende gelebt wird. Querschnitte, freilich bedeutsame Querschnitte durch den werdenden — nicht den seienden — Menschen sind diese Bildnisse, Augenblicke des Verharrens im unaufhörlichen Fluß der Veränderungen. Welch' anderer, ungriechischer, kaum mehr mit dem monumentalen Sinn der Plastik zu vereinbarender Sinn des plastischen Porträts. Aber doch eben ein italischer in dem Sich-Durchsetzen des plastischen Gebildes mitten im raumzeitlichen Geschehen[1], und ein römischer in seinem geschichtlich-biographischen Geist und Chronikstil.

Für seine zeitliche Festlegung ist es von Bedeutung, daß dieser Porträtstil wiederum in einem Münzbildnis auftritt. Es ist dies der Kopf des Antius Restio (D 8) auf den Münzen seines Sohnes C. Antius Restio, die um 46 geprägt sind; unter den drei bekannten Fassungen gibt ein hervorragender Denar des Britischen Museums ohne jeden Zweifel das Modell am genauesten wieder (Abb. 87)[2]. Dieses muß ein wahrhaft bedeutendes Porträt gewesen sein, dessen schonungslose Treue mit dem Pathos der hellenisierenden Richtung (B) und des Sullabildnisses auf Münzen nichts gemein hatte und sich auch von der latinisierenden Gruppe (C) und dem Caldus-Porträt deutlich absetzte. Die Stirn sitzt niedrig und schräg über den hochgehobenen Brauen, ähnlich wie bei dem Kopf aus Osimo (D 3: Abb. 88); ihre Runzeln laufen unregelmäßig, abhängig von der Brauenbewegung. Das welke Fleisch hängt in tiefen Falten um den Mund, unter dem Kinn und kennzeichnet den altersdürren Hals. Der sprechende Mund und die ausdrucksvollen Augen sind ganz dem Gesamtausdruck eingegliedert. Die Kleinheit des Münzbildes hindert nicht zu erkennen, daß die Bildung der Augenpartie und die Funktion des Blickes die gleichen sind wie bei den Köpfen

[1] Vgl. oben S. 54.

[2] Auch die Exemplare in Paris, Bernoulli I Münztaf. 2, 28, und in Berlin, Vessberg Taf. 4, 1, gehen auf das gleiche Vorbild zurück; jenes mildert im Sinn der spätcäsarischen Porträtauffassung, dieses vergröbert.

der Gruppe D. Wichtiger aber als alle Einzelheiten ist die gemeinsame Porträtauffassung: die beschreibende Haltung, das Hervortreten der biographischen Züge, der Reiz, der dem Häßlichen, den greisenhaften, schon der Zerstörung anheimfallenden Formen abgewonnen wird, das Auffangen des Trüb-Melancholischen, des Geistreichen wie auch des Brutalen im Spiegel des Bildnisses. Das Urbild des Antius Restio könnte in der „toreutischen Werkstatt" geschaffen sein. Von ihm selbst ist nur bekannt, daß er Volkstribun war und nach der Einbringung eines Luxusgesetzes im Jahre 74 die Hauptstadt verlassen mußte; eine schwache Spur scheint darauf hin zu führen, daß er im Jahre 71 noch im Amt war[1]. Wann er starb, ist nicht überliefert, und so fehlt ein Anhalt für die spätestmögliche Entstehung seines Bildnisses. Daß dieses jedoch nicht lange nach 70 geschaffen sein kann, dafür spricht, daß das, was man in ihm (D 8) und an dem Verhüllten des Vatikan (D 7) als „Zeitgesicht" ansprechen kann, sich ebenso, nur in einen älteren etruskischen, malerisch-illusionistischen Stil übersetzt, wiederfindet an dem Porträtkopf einer Alabasterurne in Volterra, die nicht gut jünger sein kann als das erste Jahrhundertdrittel (Abb. 95)[2]. Dafür sprechen auch die übrigen zeitlichen Bestimmungsmerkmale., welche die Gruppe D enthält.

Vom Stil her gesehen erweist sich nämlich diese Gruppe als gleichzeitig mit der späteren Phase von Gruppe C und der spätesten von Gruppe B. Die sehr charakteristische Bildung der Brauen an Torlonia 535 (D 1: Abb. 91), die auch innerhalb der Gruppe D eine Ausnahme bildet, lehnt sich an C 2, 3 und 4 (Abb. 72/82/3) an und ist eine Anleihe von dieser Stilrichtung. Umgekehrt verrät der Feldherr aus Tivoli (B 6: Abb. 65/6), der um 70 geschaffen ist, den Einfluß der toreutischen Manier unserer Gruppe, übersetzt freilich die kleinteilige Oberflächengestaltung in einen brillanten, hellenisierenden Rhythmus. Im Ganzen treffen sich die Stilbewegungen der Gruppen C und D im gleichen Punkt. Die Kräfte, welche in der latinisierenden Richtung den Abbau des hellenistischen Modells bewirken, sind in der altrömischen die ursprünglichen und stilbildenden. Man vergleiche den plastischen Bau des Römers Stroganoff (C 5: Abb. 80/4), der sich übrigens auch stark der toreutischen Untergruppe, besonders D 4 (Abb. 93/107) annähert, mit dem Hauptstück der Holzschnittmanier, dem Verhüllten des Vatikan (D 7: Abb. 89/96). Auch das Lineament, zumal in der Profilansicht, ist nahe verwandt, noch verwandter zwischen dem Verhüllten und dem Kopf in Berlin (C 3: Abb. 79/82). Die Übereinstimmung in den Falten um die Augenwinkel und in der Zeichnung des neben dem Mund herabhängenden Fleischsackes geht in der Verwendung der gleichen, fast formelhaften Elemente so weit, daß dieselbe Stufe des Porträtstils zu erkennen ist.

Der hiermit gegebene Ansatz der Gruppe D ans Ende des ersten Jahrhundertdrittels wird durch außerrömische Widerspiegelungen ihres Stils bekräftigt. Diese sind überraschend stark und erstrecken sich bis nach dem ptolemäischen Ägypten, was bei den engen Beziehungen Mittelitaliens[3] und Roms zu Alexandria nicht wundernehmen kann. Bald nach dem Eindringen des Isiskultes in Italien am Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fand auch der ägyptische Typus des kahlköpfigen Priesters Eingang in die römische Porträtplastik. Die Köpfe A 3 und

[1] Klebs, RE. I 2563f. Nr. 4.

[2] Dedalo 13, 1933, 219 Abb.

[3] Etrusker in Alexandria während des 2. und 1. Jahrh. vor Chr.: Namen: Bulletin de la Societé Archéol. d'Alexandrie 25, 1930, 103; Sarkophage: Kairo, AA. 1901, 202f. Nr. 19 Abb. 4, und Kopenhagen, NCG.

D 4 (Abb. 49/93), zu denen sich noch E 5 (Abb. 100/4) hinzugesellen wird, gehören zu den frühesten Beispielen. Dieser Typus knüpfte an eine lange Reihe ägyptischer Priesterstatuen hellenistischer und römischer Zeit aus schwarzem oder grünem Granit an, die schon unter griechischem Einfluß Porträtzüge angenommen hatten und deren schönster Vertreter der „grüne Kopf" in Berlin ist[1]. Der Austausch mit dem ptolemäischen Ägypten war jedoch wechselseitig; denn umgekehrt brach in jene Reihe ägyptischer Basaltstatuen auch die römische Porträtform ein zu einem Zeitpunkt, den näher zu bestimmen für die Frühgeschichte der römischen Bildniskunst von nicht geringem Wert ist. In dieser Frage kommt der Statue des Harsinebef in Berlin[2] eine besondere Bedeutung zu. Der vorzügliche Porträtkopf (Abb. 98) zeigt keineswegs, wie meist behauptet wird, das Eindringen der griechischen Bildniskunst des zweiten Jahrhunderts in Ägypten, sondern verrät ganz eindeutig im Gesamtausdruck und zahllosen Einzelheiten seine stilistische Abhängigkeit vom römischen Porträt spätsullanischer Zeit. Die Grundform ist die der latinisierenden Gruppe C, während er sich in der Augenbildung und der beschreibenden, sich in zahlreichen Einzelzügen ergehenden Manier der Gruppe D nähert, insbesondere Torlonia 535 (D 1). Um so bedeutsamer ist es, daß die Statue nach der Inschrift noch der Ptolemäerzeit angehört und, worauf die konkave Bildung der Brust hindeutet, nicht einmal der letzten[3]. Einer Datierung des Bildnisses in die Zeit um 70 oder die folgenden Jahre steht nichts im Wege. Der Stil des Harsinebef begegnet noch an einer Anzahl weiterer ägyptischer Bildnisse. Ebenfalls der toreutischen Manier folgt ein großartiger Basaltkopf aus Diene in Hildesheim[4]. Er zeigt die seltene Oberlidfurche der Köpfe C 3 und C 4, stellt sich aber im Stil neben D 1 und ausdrucksmäßig neben den Verhüllten D 7; die Stirnzeichnung und vor allem die krausen Wülste über dem Nasenansatz sind ganz ungriechisch und knüpfen die Beziehung zu unserer Gruppe D noch enger. Auch die Holzschnittmanier ist unter den ägyptischen Nachwirkungen vertreten, und zwar einmal durch einen Kopf in Triest[5], der dem Verhüllten D 7 überaus nahesteht, in der Grundform und der Mundbildung aber von der Caldus-Gruppe (C 3 und C 4) abhängig ist, und ferner durch eine Statue in Berlin[6]. Der enge Anschluß dieser noch ptolemäischen Bildnisse an die römische Gruppe wird kaum anders erklärt werden können als durch einen regen, wohl auch personalen Austausch der stadtrömischen mit den ägyptischen Werkstätten. Wieweit die zuletzt genannten Bildnisse jüngerer Entstehung sind als der Harsinebef, läßt sich nicht sagen. Durch diesen aber wird die stadtrömische Quelle dieser Formen spätestens in die unmittelbar auf den Tod Sullas folgenden Jahre festgelegt.

[1] Über diese vielbehandelte Gruppe spätägyptischer Porträtstatuen zuletzt G. A. S. Snijder, Hellenistisch-römische Porträts aus Ägypten, Mnemosyne Ser. III, 7, 1939, 241 ff.

[2] Ausführl. Verz. d. Ägypt. Altertümer [2] (1899) 332f. Nr. 2271. Bissing-Bruckmann, Denkmäler d. ägypt. Skulptur, Text zu Taf. 105—111 (Abb.). Snijder a. O. 257f. 261 Taf. 12 Abb. 4.

[3] Den römischen Charakter der Priestertitel des Harsinebef hat dagegen U. Wilcken in einer mündlichen Äußerung betont. Ich verdanke diese Auskunft der freundlichen Unterstützung Fr. W. von Bissings, dessen eigene, wertvolle Stellungnahme ich hierher setze: „Mit einer Datierung des Harsinebef zwischen 100 und 70 vor Chr. könnte ich mich völlig einverstanden erklären; ich halte ihn nur für älter als die „Cäsar"-Gruppe (gemeint ist der „Cäsar" Barracco), die ich geneigt bin, um 50 vor Chr. anzusetzen."

[4] G. Roeder, Denkmäler des Pelizäus-Museums (1921) 82f. Nr. 1076 Abb. 27.

[5] EA. 594.

[6] Bissing-Bruckmann Taf. 108 B.

Weniger genau, doch immerhin geraume Zeit vor der Jahrhundertmitte, sind die Rückstrahlungen dieser stadtrömischen Richtung in Griechenland festzulegen. Der Kopf D 4 (Abb. 93) stammt aus Athen; es fehlte also nicht an Werken, die diesen Stil nach Osten getragen haben können. Unter den delischen Funden ist die toreutische Manier durch ein eindrucksvolles Bildnis vom Theaterquartier vertreten, mit dem der Herausgeber schon in das erste Jahrhundert vor Christus herabgehen möchte (Abb. 94)[1]. Die Frage, ob in diesem die späthellenistische Bildniskunst aus eigener Kraft mit der römischen Entwicklung um 70 konvergiert oder unmittelbare Einflüsse der Gruppe D aufnimmt, kann nur in letzterem Sinne entschieden werden[2]. Die Augenbildung und der Blick setzen sich mit der gleichen, etwas leeren Ruhe in Gegensatz zu der sonst so unruhigen Oberflächengestaltung wie bei den römischen Köpfen der Gruppe D. Das linke Profil enthüllt nicht nur ganz unbezweifelbar den Römer, sondern zeigt in der Anlage und Ausdruckssprache der Formen einen engen Zusammenhang mit den römischen Bildnissen D 1 und D 2. Die immer noch großen und blühenden Formen des Bronzekopfs von der alten Palästra[3] sind verflacht, eingetrocknet und in zahllose Einzelzüge zerspalten; wie römische Porträts legt der delische Kopf zwischen sich und den Betrachter einen kühlen Abstand. Immerhin stand der griechische Künstler in hellenistischer Tradition. Mit dieser verbindet ihn die heftige Wendung des Hauptes, und die „römische" Detailschilderung ist in eine nervöse Erregtheit übersetzt, die dem überlebensgroßen Kopf ein etwas uneinheitliches Pathos verleiht. Später als es die römischen Bestandteile seines Stiles verlangen, nämlich um 70 und die folgenden Jahre, kann dieses Bildnis nicht angesetzt werden. Das gleiche gilt für einen Greisenkopf von einer Naiskosstele des Kerameikos, dessen Haarbehandlung eng mit dem Altmännerkopf in Berlin C 3 (Abb. 79/82) zusammengeht, während der Porträtstil sich der Gruppe D nähert; vom Herausgeber wird er der ersten Jahrhunderthälfte zugesprochen[4].

In Etrurien hat diese ausgesprochen römische Richtung des Porträts kaum Spuren hinterlassen, die der Erwähnung wert wären. Außer der Volterraner Urne, die oben neben den Antius Restio und den Verhüllten des Vatikans gestellt wurde, ist nur das gelagerte Ehepaar einer zweiten und berühmteren Urne der gleichen Sammlung zu nennen, deren Porträts sich weit über den Durchschnitt etruskischer Bildniskunst erheben[5]. Das Bildnis der alten Frau zeigt die Holzschnittmanier auf der Stilstufe des Verhüllten (D 7: Abb. 89/96), während der Männerkopf schon neben die zeitlich folgende Gruppe E tritt; als wahrscheinliches Datum ergibt sich unter dieser Beleuchtung für dieses bisher schwer einzuordnende Hauptwerk der spätesten etruskischen Kunst das Ende der sechziger Jahre.

Innerhalb der Gruppe D könnte nur das Original der beiden Repliken D 2 schon jenseits des ersten Jahrhundertdrittels stehen, worauf stilistische Berührungen mit der Formensprache der Gruppe E hinzudeuten scheinen. Keines der anderen Bildnisse überschreitet diese Grenze. Zwar werden wesentliche Bestandteile der Porträtauffassung von der unten unter H zusammengestellten

[1] Michalowski 27ff. Abb. 15 Taf. 23—24.

[2] So auch Ch. Picard, MonPiot. 24, 1920, 93f., dem Michalowski a. O. wenig überzeugend widerspricht.

[3] Oben S. 63 und Abb. 56.

[4] H. Riemann, Kerameikos II (1940) 56f. Nr. 53 Taf. 17.

[5] P. Ducati, Storia dell'Arte Etr. Taf. 270 Abb. 656, wo 568 Anm. 75 die ältere Literatur. Dedalo 13, 1933, 224. Giglioli, L'Arte Etr. 75 Taf. 414, 2.

Werkstatt übernommen, welche diese ausschließlich römische Porträtanschauung bis in die Zeit des zweiten Triumvirats pflegt und vererbt. Aber wenn wir von vereinzelten Nachwirkungen unter den handwerklichen Grabreliefs absehen[1], so erlischt der Porträtstil der Gruppe D mit dem ersten Drittel des Jahrhunderts. Die beiden Werkstätten, die ihn vertreten, hören auf zu arbeiten. Das kann zufällige, äußere Ursachen gehabt haben. Doch auch der Zufall pflegt nicht ohne Bedeutung zu sein. Die Porträtform, die in der Gruppe C heranreifte und sich in der Gruppe D entfaltete, ist eine durch und durch aristokratische. Diese Bildnisse sind die wahrsten Erben der Imagines Maiorum, und die Herkunft der Dargestellten aus der bäuerlichen und militärischen Nobilität steht ihnen an der Stirn geschrieben. Die Jahrzehnte aber der Bürgerkriege, der inneren Gärung, der *homines novi*, der Ausbreitung und Verwurzelung der griechischen Bildung im römischen Wesen, der Verschmelzung von griechischem Geist und römischem Ingenium — schufen neue Menschen und neue Bedürfnisse des Porträts. Zudem war auch nach der formalen Seite hin der Porträtstil der Gruppe D bei einer äußersten Möglichkeit angelangt, die eine einfache Weiterbildung in der gleichen Richtung nicht mehr zu erlauben schien. Neue Gesichter und ein neuer Geist drängten sich vor. Der Anstoß zu ihrer künstlerischen Bewältigung kam von einer abermaligen Begegnung mit der griechischen Form zu Beginn der folgenden Epoche.

ZWEITES DRITTEL DES ERSTEN JAHRHUNDERTS

E. Sorex-Gruppe. Malerisch-pathetische Richtung I

1. Bronzekopf des C. Norbanus Sorex. Neapel, Museo Nazionale 4991, Ruesch 929. Die Inschrift: CIL. X 1, 814. — ABr. Taf. 457/8. Hekler Taf. 130. Kluge-Lehmann-Hartleben, D. ant. Großbronzen II 4. Fr. W. Goethert, Zur Kunst der röm. Republik (1931) 23ff. J. Sieveking, Gnomon 8, 1932, 424 und M. Jhrb. N. F. 12, 1937/8, 182. L. Curtius, RM. 50, 1935, 302 Anm. 2. Fr. Poulsen, Probleme (1937) 22 und Dragma M. P. Nilsson dedicatum (1939) 413. Vessberg 228f. — Abb. 99/103.
2. Bildnisherme aus Marmor. Berlin. C. Blümel, Katal. Röm. Bildnisse 2 R 3 Taf. 3. Kopie. — Abb. 101.
3. Bronzebüste eines jungen Mannes. New York. G. M. A. Richter, Gr., etr. and rom. Bronzes 142f. Nr. 325. Kluge-Lehmann-Hartleben a. O. II 11 Abb. 4. L. Curtius, RM. 50, 1935, 302 Anm. 2. Poulsen, Probleme 21f. Abb. 47—48 und Dragma 410. — Umbildung augusteischer Zeit, welcher auch der unorganische Hals zu Lasten fällt.
4. Marmorkopf eines älteren Mannes. Kopenhagen, NCG. 570a. Fr. Poulsen, Dragma 409ff. Abb. 1—3 und Nemi Studies, Acta Arch. 12, 1941, 39ff. Abb. 37—38. — Kopie tiberianischer Zeit. — Abb. 127.

---

[1] Z. B. der Grabstein der Gessii in Boston, Fr. Poulsen, Probleme 23 f. Abb. 52; Vessberg 268f. Taf. 35. Vessberg datiert das Relief (190f.) richtig in die Jahre zwischen 45 und 30; man wird ihm aber recht geben, wenn er für das Bildnis des alten P. Gessius, das unserer Gruppe D nahesteht, eine ältere Vorlage der Zeit zwischen 80 und 50 annimmt.

5. Marmorkopf eines „Isispriesters". Rom, Museo Nazionale, Inv. 1184. Paribeni (1928) Nr. 740. ABr. Taf. 1141/2. — Original? Abb. 100/4/8.
6. Terrakottabüste. Boston, Fine Arts Museum, Inv. 01. 8008. L. D. Caskey, Catal. Gr. and Rom. Sculpture 189f. Nr. 108 (Abb.). R. Delbrück, Ant. Porträts Taf. 31. Hekler 144/5. West I Taf. 15, 59. Sieveking, Terrakotten d. Samml. Loeb II 45. — Abb. 112.
7. Marmorkopf aus römischem Kunsthandel = Gruppe B 4. — Abb. 102/11.

---

8. Statue eines Togatus. Kopenhagen, NCG. 528. EA. 2019. Kaschnitz-Weinberg, RM. 41, 1926, 183ff. Beil. 26—27. Hekler 129a. West I Taf. 8/9, 27—28. — Abb. 109/13/18.
9. Marmorkopf eines älteren Mannes. Rom, Museo Mussolini, Inv. 1332. D. Mustilli, Mus. Muss. 5 Nr. 5 Taf. 2, 6—7.
10. Desgleichen. Rom, Mag. d. Vatikan. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Mag. 257 Nr. 592 Taf. 95.
11. Togafigur auf dem Grabrelief von der Via Statilia. Rom, Museo Mussolini, Inv. 2142. Mustilli 102 Nr. 9, Taf. 56—57. A. M. Colini, Bull. Com. 54, 1926, 177ff. Taf. 1. Vessberg Taf. 27—28. — Abb. 110/14/20.

Das Hauptstück dieser Gruppe, das Bildnis des Schauspielers C. Norbanus Sorex (E 1) ist in seiner zeitlichen Stellung stark umstritten. Es schien eines der sichersten der spät- oder nachsullanischen Zeit, solange man in dem Dargestellten den Archimimus Sorex aus der Umgebung des Diktators Sulla kurz vor dessen Tod erkannte[1]. Dieser Vorzug wurde ihm abgesprochen, weil die Inschrift des zugehörigen Hermenschaftes die *magistri pagi Augusti* erwähnt, also nicht vor 27 vor Christus datiert werden kann[2]. Auch der Stil widerstreite einem so frühen Ansatz[3]. Er wurde von *Goethert* für spätclaudisch, von *Sieveking* für augusteisch erklärt, während *Fr. Poulsen* an der sullanischen Entstehung festhält und *L. Curtius* sich des spätrepublikanischen Stilcharakters sicher ist.

Wer möchte sich jedoch vermessen zu sagen, was an Stilformen in den künstlerisch so vielgewandten Jahrzehnten nach Sulla möglich und nicht möglich war? Am ehesten überzeugend haben *L. Curtius* und *Fr. Poulsen* das Bildnis in größere, freilich dehnbare Stilzusammenhänge der späten Republik gestellt. Die noch bleibende Unsicherheit läßt sich beseitigen. Denn der Nachweis ist nicht schwer zu liefern, daß der Sorex und die verwandten Bildnisse der Gruppe E sich in vielen Einzelheiten eng an die jüngsten Glieder der sullanischen Gruppe B, C und D anschließen, die wir in die Jahre um 70 gesetzt haben. Da ist zunächst die Frisur (Abb. 99): die Führung der Haargrenze in einem waagerecht liegenden, beiderseits in die Tiefe geführten Bogen über der Stirn, während sie von den Innenwinkeln aus in S-förmiger Schwingung vor Schläfe und Ohr abwärts streicht. In gleicher Weise ist das Haar angelegt bei den Köpfen E 3, 7, 8 und an dem Relief von der Via Statilia E 11 (Abb. 102/9/10/1/8/20), die Frisur durch Haarschwund verunklärt bei E 2, 4 (Abb. 101) und 9. Sie ist in ihrer, in kräftige Locken zerspaltenen Urform späthellenistisch, zum Beispiel an dem schon öfters erwähnten Bronzekopf der alten Palästra auf Delos (Abb. 56).

[1] Plutarch, Sulla 36. Zangemeister, CIL. X 1, 814.
[2] Fr. W. Goethert a. O.; dazu J. Sieveking, Gnomon 8, 1932, 424.
[3] Goethert und Vessberg a. O.

So haben sie das Sullabildnis der Münzen[1], die Brüder Albinus (B 1—2: Abb. 53/5/7) und der hellenistische Bildniskopf in Rom C 1 (Abb. 70/3/4/6) übernommen. Den Übergang zu der mehr linearen Bildung der Haargrenze vermittelt das Münzbildnis des Caldus (C 7: Abb. 77) um 80. Die unmittelbare Vorstufe der Sorex-Gruppe wird in dem Feldherrn aus Tivoli (B 6: Abb. 65/6), den Köpfen C 2 und C 3 (Abb. 72/8/9/82), dem Arringatore in Florenz und einer Togastatue der Villa Celimontana in Rom[2] faßbar. Der Arringatore liefert zudem die einzige, wohl nur wenig ältere Parallele für die merkwürdige, flachschichtige Haarbildung des Sorex, welche die einzelnen Haarbüschel gefiederartig übereinanderschiebt[3]. Die Frisur bleibt zwar noch einige Jahrzehnte im Schwang; die besondere Form des Sorex und seiner Gruppe setzte aber die Mode der siebziger Jahre fort und blieb nicht lange unverändert. — Um den Sorex schließen sich die Herme in Berlin (E 2: Abb. 101), der Bronzekopf in NewYork (E 3) und das Marmorbildnis in Kopenhagen (E 4: Abb. 127) zu einer engeren Gruppe zusammen. E 3 und E 4 können den Stil des Kopisten augusteischer sowie tiberianischer Zeit nicht verleugnen, während der Hermenkopf E 2, obzwar eine recht flaue Kopie, ein Original verrät, das in Ausdruck und Stil dem Sorex sehr nahe gekommen sein muß. Um so wichtiger ist es, daß er noch jene vom äußeren Augenwinkel ausgehenden und merkwürdig hoch in die Schläfen hinaufgeführten Krähenfüße, freilich in letzter Verdünnung, zeigt, die seit dem Albinus an einigen Köpfen der Gruppen B, C und D anzutreffen waren und so bezeichnend für das sullanische Porträt sind[4]. Wie der Hermenkopf haben endlich die Köpfe E 3 und E 4 die ausrasierte Bahn hinter dem Ohr, die zuerst an dem um oder nach 70 zu datierenden Bildnis des Antius Restio (D 8: Abb. 87) auf Münzen nachzuweisen ist. All dieses deutet auch für den Norbanus Sorex auf das Jahrzehnt, das auf das Jahr 70 folgt.

Und die Inschrift? Zwar sollten die kurzen, ihr gewidmeten Bemerkungen *Zangemeisters* jedes Mißverständnis ausschließen. Da sich jedoch niemand unter denen, die sie gegen die Gleichsetzung des Dargestellten mit dem Archimimus des Sulla verwerten, die Mühe einer Interpretation des Ganzen gemacht hat, muß der Wortlaut hierher gesetzt werden:

C. Norbani
Soricis
secundarum
mag. pagi
Aug. Felicis
suburbani
ex. d. d.
loc. d.

Daß die Inschrift erst in der beginnenden Kaiserzeit angebracht wurde, ist keine neue Entdeckung und von keinem Vernünftigen je bezweifelt worden. Was aber besagt sie? Wäre sie wie tausend andere eine einfache Ehrung des Norbanus Sorex, welche die Aufstellung eines Bildnisses vermeldet, so müßte der Name im Nominativ stehen. Statt dessen steht der Genitiv. Das ist ganz ungewöhnlich und muß sich auf besondere Umstände beziehen. Diese können kaum fraglich sein.

[1] Oben S. 60 B 8.

[2] Zum „Arringatore" oben S. 8 und S. 72. Die Statue der Villa Celimontana abgeb. bei Vessberg Taf. 29, 2/3, der sie richtig um 75 datiert (186).

[3] Gute Aufnahme des Haares am „Arringatore" bei Fr. Poulsen, Probleme Abb. 26.

[4] B 1—2. 4—6. C 2—5. 7. D 1 = Abb. 57/63/4/72/7—9/83/6/102.

Der Name im Genitiv ist abhängig von einem zu ergänzenden *imagini*. Die Handlung der Magistri gilt nicht unmittelbar dem Norbanus Sorex, sondern in erster Linie dem Bildnis selbst, erst mittelbar dem Dargestellten[1]. Mit anderen Worten: entweder einem längst vorhandenen Privatbildnis wurde eine öffentliche Aufstellung gewährt oder das Porträt erfuhr eine Wiederaufstellung, sei es daß es am alten Ort der Vernachlässigung anheimgefallen, sei es daß es aus irgendeinem Grunde von dort entfernt worden war oder entfernt werden mußte. Hierfür wurde durch ein Dekret der Dekurionen der Platz zur Verfügung gestellt. Ein zweiter Umstand, der Beachtung verlangt, ist der Name des Gaues: *pagus Augustus Felix suburbanus*. Augustus hat den Beinamen Felix nie geführt. Noch bezeichnender ist es, daß dieser offenbar vorbelastete Beiname der kaiserlichen Titulatur bis in die spätesten Zeiten fremd geblieben ist. Hier ist Felix der Überrest einer älteren Benennung des Gaues nach dem Diktator L. Cornelius Sulla Felix, der die Bürgerkolonie Pompeji gegründet hat. — Nach der Erinnerung an diese beiden Tatsachen gewinnt die Inschrift ihr Gesicht. Norbanus Sorex war Schauspieler wie der Sorex des Plutarch. Den römischen Gentilnamen kann er, wie Zangemeister erkannt hat, als Freigelassener des C. Norbanus, Konsuls im Jahre 83, erhalten haben. Er muß sich um Pompeji nicht unbedeutende Verdienste erworben haben, wenn sein Bildnis von späteren Geschlechtern so pfleglich behandelt wurde. War er ein und derselbe wie der Günstling des Diktators, so findet dies eine einfache Erklärung wie auch die Tatsache, daß die Vorsteher gerade des ehemals nach Sulla benannten Gaues sich seines Bildnisses annahmen. Andrerseits wäre es leicht zu verstehen, wenn der Archimimus, der mit Sulla die letzten Monate seines Lebens in Puteoli zubrachte, sich nach dem Tode seines Gönners in die sullanische Kolonie Pompeji zurückzog. Man müßte sich mit einer seltsamen Häufung von Zufällen abfinden, wenn C. Norbanus Sorex nicht der Sorex aus dem Kreise des Sulla gewesen sein sollte. Die Inschrift widerlegt nicht, sie empfiehlt vielmehr die Gleichsetzung.

Zuverlässige formale Züge des Bildnisses deuteten in den Beginn der sechziger Jahre. Es ist nicht bekannt, wie lange der Archimimus seinen mächtigen Herrn überlebt hat; die Zeit des Bildnisses liegt aber nicht nur im Bereich des Möglichen, sondern des Wahrscheinlichen. Es zeigt einen Mann von weit größerem Selbstbewußtsein als Geistesgaben. Ein sonst unbekannter Schauspieler kann nur durch die Gunst eines Großen zu solcher Stellung emporgehoben worden sein. So läßt sich getrost auf die alte und einfache Erklärung von Inschrift und Bildnis bauen, die sich verläßlicher erweist als die neuere Kritik.

An dem Norbanus Sorex fehlen alle Anzeichen, die in ihm eine Kopie oder einen Nachguß erkennen ließen. Die Form der Büste ist vorkaiserzeitlich, wenngleich der schmale Ausschnitt auch durch die Anpassung an die schmale Herme erklärt werden kann. An dem Haupthaar, vor allem an den Seiten und im Nacken, und an den Brauen ist vieles Kaltarbeit nach dem Guß. Die Verwandtschaft mit und der fühlbare zeitliche Abstand von dem Arringatore wurde schon erwähnt. Das gilt auch für die Kaltarbeit, in der sich eine spätere Kopie zuerst verraten müßte. Sie folgt dem Bestreben der ganzen Haarbehandlung, jede malerische Auflockerung zu vermeiden und unter der dünnen Haardecke die reine plastische Form hervortreten zu lassen, eine Tendenz, die wiederum übereingeht mit dem Stilwillen, der sich in den nackten Teilen des Gesichtes aus-

[1] Der gleichen Auffassung scheint Zangemeister gewesen zu sein, wenn er a. O. den Namen auf das Bildnis und nicht den Dargestellten selbst bezieht: praeter consuetudinem effigiei ludii subscribitur nomen casu secundo (Sperrung von mir).

spricht. Die Einheitlichkeit von der plastischen Gesamtform bis zur Nachgravierung spricht für eine originale Arbeit.

So läßt sich der Stil dieser Gruppe am reinsten an dem Norbanus Sorex (Abb. 99/103) aufzeigen; ergänzend treten hinzu der ausgezeichnete Priesterkopf des Museo Nazionale (E 5: Abb. 100/4/8) und der Togatus der Ny Carlsberg Glyptothek (E 8: Abb. 109/18). Der Porträtstil bedeutet einen radikalen Umschwung gegenüber dem der Gruppe D, der mit seiner restlosen Hingabe an das Erscheinungsbild und seiner biographischen Eindringlichkeit den stärksten Pendelausschlag nach der römischen Bildnisauffassung gebracht hatte. Unleugbare Verbindungslinien führen dagegen von der latinisierenden Gruppe C zu dem neuen Stil. In dem noch späthellenistischen Bildnistypus Kopenhagen-Florenz (C 1: Abb. 70/3/4/6) und in dem jüngeren Römer Stroganoff (C 5: Abb. 80/4) lassen sich die Grundlagen erkennen, von denen die Gruppe E ausgeht, um sich dann allerdings in ihrer stilistischen Grundhaltung auch von diesen weit zu entfernen. Als äußeres Merkmal dieser Wandlung fällt sofort die Gespanntheit der Züge ins Auge. Die Teile des Gesichts sind nicht gleichwertig behandelt wie in der Gruppe D und den jüngeren Köpfen der Gruppe C, sondern unter beherrschende Kompositionslinien gestellt. Ein Formensystem ist aus dem Antlitz herausentwickelt, das den Mund und die tiefen Falten gegen die Wangen hin umgreift, von der Nase als der stärksten Erhebung aufgenommen und weitergeleitet wird und sich um die inneren Augenwinkel sammelt; dieses Formenzentrum erscheint durch die tiefsten Kontraste von Licht und Schatten betont. Im Vergleich mit den vorangegangenen Stilgruppen überrascht die virtuose Handhabung der Mittel: nicht nur die lineare Zeichnung und die Verteilung von Hell und Dunkel, auch die rein plastische Formbewegung ist an der Herausarbeitung der dominierenden Züge mitbeteiligt; selbst die Tränensäcke formieren sich zu Sehnenbündeln und ziehen sich in den Augenwinkeln zusammen (E 6 und 7: Abb. 111/2). Durch diese straffe Akzentsetzung erscheint im Gegensatz zu der Vieldeutigkeit der Bildnisse vor und um 70 ein Inneres und Konstantes des Charakters herausgehoben, das sich bald als Hochmut, bald als Willenskraft, bald als Gequältheit, bald als geistige Überlegenheit darstellt. Das Pathos dieser Absicht ist nicht zu überhören. Der Konzentration entspricht die Vereinfachung der Teilformen. Zwar zeigt der Mund die verschiedensten, höchst ausdrucksvollen Bildungen, verliert sich aber nie ins Formlose wie bei manchen Bildnissen der älteren Gruppen. Blick und Auge sind nicht weniger wichtig als in der sullanischen Bildniskunst; es bedarf jedoch nicht mehr der Kleinmalerei, der zitterig geführten Brauen, der den Augapfel bedrängenden Brauenwülste, der tief eingerissenen und weit ausholenden Krähenfüße: in schlichten Formen und großzügiger Plastik ist die immer wieder verschiedene Gestalt des Auges herausgearbeitet.

Der Wandel des Porträtstils ist verbunden mit einem nicht weniger tiefgehenden Wandel der plastischen Struktur, der, besonders gegenüber der jüngsten Vergangenheit, den Charakter einer entscheidenden Wende hat (vgl. Abb. 107/8). Die Mikroskopie und der unplastische Nihilismus der Gruppe D sind überwunden. Die aufbauenden Kräfte haften nicht an Einzelheiten, sondern bemächtigen sich des Ganzen. Sie begnügen sich nicht mit einem Abdruck des Modells, sondern konstruieren das menschliche Haupt aus einer gegliederten Vorstellung seines organischen Baues. Die plastische Form bleibt nicht passiv, sie strahlt menschliche und persönliche Energie aus. Ihre Oberfläche entwickelt sich in gespannten, großflächigen Wölbungen, die mehr oder weniger scharf gegeneinander stehen. Trotzdem beherrschen weder scharfe Formgrenzen noch die Linien-

6*

züge des Antlitzes den Ausdruck. Sie werden überspült durch das belebende Spiel der Lichter und Schatten, das aus den sanften Wellungen der groß gewölbten Formen geboren wird und sich zu stärksten Kontrasten um die Augen verdichtet. Der geistreiche Stil läßt auch die Bildnisse geistvoll erscheinen. Die Konzentration der Form verleiht ihnen ein spürbares Pathos. Unsere Bezeichnung dieser Richtung als „malerisch-pathetisch" erschöpft nicht ihren formalen Charakter, lenkt aber den Blick auf ihre hauptsächlichen Wirkungsfaktoren.

Dieser zu Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels aufkommende Porträtstil, der etwas von der Kraft und der Idee des Dargestellten zu verkörpern versucht, nähert sich wiederum auffallend griechischer Anschauung. In der Tat weist er auf eine neuerliche und starke Aufnahme griechischer Formanregungen. Und doch darf er nicht einfach hellenistisch genannt werden. Er ist in Rom und aus römischen Voraussetzungen entstanden. Vergebens wird man in der späthellenistischen Bildniskunst nach Parallelen oder Vorbildern suchen. In ihm ist nicht nur die altrömische Richtung der spätsullanischen Zeit überwunden, sondern ebenso die späthellenistische Porträtform. Denn seine Vorbilder liegen weit zurück, im frühen Hellenismus. Am deutlichsten sind sie faßbar in dem Bildnis des Philhetairos von Pergamon (Abb. 105)[1], das mit dem Sorex, und dem Porträt des Stoikers Zenon (Abb. 106)[2], das mit dem Priester des Thermenmuseums (E 5: Abb. 104) zu vergleichen ist. Mit der Gruppe E vollzieht die stadtrömische Bildniskunst den ersten Schritt zu einer eigenen plastischen Form, die diesen Namen verdient. Sie erwächst aus einer neuen Verschmelzung hauptstädtischer Tradition mit griechischer Form und erweist ihre Selbständigkeit durch die autonome Wahl ihrer Stilvorbilder, die sie nicht von der gleichzeitigen griechischen Kunst bezieht, sondern dem dritten vorchristlichen Jahrhundert entnimmt.

Jedes der drei besprochenen Porträts steht an der Spitze einer Familie eng verwandter Bildnisse, die allerdings entweder infolge ihrer geringeren künstlerischen Qualität oder infolge von Eingriffen der Kopisten mehr oder weniger von der stilistischen Eindeutigkeit jener vermissen lassen. An den Norbanus Sorex lassen sich drei Köpfe anschließen. Die Hermenbüste in Berlin (E 2: Abb. 101) ist eine Kopie spätestens der Zeit des zweiten Triumvirats. Von dem Original, das ein Menschenalter früher und kaum später als der Sorex entstanden sein muß, sind altertümliche Züge wie die ausrasierte Bahn hinter dem Ohr, die Haarbehandlung, die eingehende Zeichnung der Hautfalten an der Schläfe, vor dem Ohr und am Hals beibehalten; doch ist aus einem späteren Stilempfinden heraus die originale Formenspannung fast ganz preisgegeben. Für den Stil der Gruppe E gar nicht mehr zu verwenden ist die Bronzebüste in New York (E 3), die von dem Kopisten ganz in augusteische Formensprache übersetzt wurde. Weit mehr vom Original hat der tiberianische Kopist des Kopfes in Kopenhagen (E 4: Abb. 127) bewahrt. — Dieses muß auch dem Hauptstück der zweiten Untergruppe, dem Priesterkopf in Rom (E 5: Abb. 100/4)[3], nahe gestanden haben und könnte sogar als jüngeres Werk dem gleichen Meister zugeschrieben werden. Die Auswirkung dieses Meisters ist in zwei Bildnissen zu beobachten, in der hervorragenden Terrakotta-

[1] ABr. Taf. 107/8. Hekler, Bildniskunst 70; Bildnisse berühmter Griechen 31. E. Pfuhl, JdI. 45, 1930, 10f. Abb. 5. E. Boehringer, Corolla Curtius 114ff. Taf. 35/36. Laurenzi a. O. 111 Nr. 54 Taf. 20/21.

[2] ABr. 235/6. Hekler, Bildniskunst 104; Bildnisse ber. Griechen 36. Fr. Poulsen, Ikonogr. Miscellen 153. Laurenzi a. O. 133 Nr. 105 Taf. 42. — Die Umtaufe dieses Bildnisses auf den Epikuräer Zenon, den Lehrer Ciceros, durch Laurenzi ist wenig wahrscheinlich.

[3] Die Hautfalten vor dem Ohr sind uns schon bei dem Hermenkopf in Berlin E 2, Abb. 101, begegnet.

büste in Boston (E 6) und in einem vormals im römischen Kunsthandel befindlichen Marmorkopf (E 7), die ihrerseits durch die gleichartige Bildung der Augen mit Angabe der Iris, des Blickes und der Mundpartie eng miteinander verbunden sind (Abb. 111/2). In diesem Außenbezirk des neuen Stils zeichnen sich die Verbindungen nach rückwärts und vorwärts deutlicher ab. Die realistischen Brauenhaare und das von unzähligen Fältchen durchzogene Oberlid an dem Bostoner Kopf, die wie ein Abdruck von der Naturform erscheinen und auf Benutzung einer Totenmaske deuten, sind Elemente, die noch an der Stilgesinnung der älteren Gruppe D festhalten, wenn sie auch auf Einzelheiten beschränkt bleiben und nicht mehr den Aufbau tragen. Das gleiche gilt für das strähnige Haupthaar. Das Bildnis E 7 (= B 4) konnte einem Schüler oder Enkelschüler des Meisters des Postumius Albinus zugeschrieben werden[1]. Die mächtige Formbewegung, auch die schilfartige Behandlung des Haupthaares, besonders an den Schläfen, enthalten noch Erinnerungen an den hellenisierenden Stil der sullanischen Gruppe B. Diese Tatsache widerrät, mit den beiden Bildnissen wesentlich unter die sechziger Jahre herabzugehen. Andrerseits kündet an der Terrakottabüste E 6 die leise Entspannung der Züge und die Beruhigung der Formen schon eine klassizistische Richtung an, die unten in Gruppe G zu besprechen sein wird. Dazu gehören auch die neuen Werte des Ausdrucks, die Milde, die humane Würde, die selbstbewußte Geistigkeit der Züge; römische Tugenden durch griechischen Logos befreit. In welchem Umfang die Ausdruckswelt des römischen Porträts sich mit dem zweiten Jahrhundertdrittel erweiterte, veranschaulicht am besten dieser Terrakottakopf. In ihren Bereich treten die *homines novi* ein, in dem tieferen Sinn, den Cicero diesem politischen Begriff gegeben hat, ein neuer Geistesadel, in dem sich römischer Wille und griechische Universalität vermählen. — Um den Bildniskopf in Kopenhagen (E 8: Abb. 109/18) endlich, dessen Typus und massiger Bau einen Einschuß etruskisch-mittelitalischen Formempfindens verrät, gruppieren sich die Bildnisse E 9, 10 und 11. Sie stammen von Grabmälern und gehören der Gebrauchskunst an. Je handwerklicher ihre Ausführung, desto mehr bewahren sie Formen und Formeln der sullanischen Epoche. Der vorzügliche Männerkopf des Hochreliefs von der Via Statilia (E 11: Abb. 110/20), so entschieden er sich in unsere Gruppe stellt, ist mit seiner an Einzelheiten reichen Modellierung voller Erinnerungen an die Kunst vom Ende des ersten Jahrhundertdrittels, an die Gruppe D, ja an die jüngsten Bildnisse der Gruppe B wie den Feldherrn aus Tivoli (B 6: Abb. 65/6). Noch altertümlicher geben sich die Köpfe im Museo Mussolini und im Magazin des Vatikan (E 9 und E 10), in denen viel von der Art der Caldus-Gruppe C nachlebt, zusammen wiederum mit Zügen, die schon auf die anschließende Gruppe des Pompeius-Porträts vorausweisen; ihre Datierung in die frühen fünfziger Jahre wird sich im nächsten Abschnitt ergeben.

In der Sorex-Gruppe E spiegelt sich der Durchbruch zu einem völlig neuen Stil. Nur in Äußerlichkeiten und den Mitläufern der neuen Richtung ist der unmittelbare Anschluß an die Porträtkunst um 70 zu erkennen. Die Bildnisse dieser Gruppe können sich daher über keinen größeren Zeitraum verteilen. Auch die jüngsten, der Kopf 570a in Kopenhagen und die Terrakottabüste in Boston, werden kaum das Jahr 60 wesentlich überschreiten. Die geradlinige Fortsetzung dieses Stils veranschaulicht die nächste Gruppe.

[1] Oben S. 66f.

F. Pompeius-Gruppe: Malerisch-pathetische Richtung II

1. Sitzstatue eines römischen Komödiendichters (sog. Menander). Rom, Vatikan, Gall. delle Statue 390. Amelung II 577ff. Helbig, Führer[3] I 196. Hekler 110f. ABr. Taf. 1225—27. — Kopie der ersten Kaiserzeit? — Abb. 119/22.
2. Marmorkopf, von Porträtstatue. Rom, Magazin des Vatikan. G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Maggazino 257 nr. 591, Taf. 95. Vessberg Taf. 60. — Original?
3. Bildniskopf des Pompeius, von Porträtstatue. Venedig, R. Museo Archeologico. C. Anti, Il R. Museo Archeol. nel Palazzo Reale di Venezia (1930) 112f. EA. 2637/8. Fr. Poulsen, RevArch. 6. Sér. 7, 1936, 21ff. Abb. 7—8. — Kopie claudischer Zeit. — Abb. 121/3.
4. Bildniskopf des Pompeius. Kopenhagen, NCG. Nr. 597 (Katal. 1940, 404f.). ABr. 523/4. Hekler 155a. Delbrück Taf. 32. R. West I Taf. 14, 57. L. Curtius, RM. 50, 1935, 312f. Fr. Poulsen, RevArch. 6. Sér. 7, 1936, 35ff. — Hadrianische Kopie. — Abb. 117/24/5.
5. Marmorkopf aus Ostia. Rom, Museo Nazionale Inv. 353. Paribeni (1932) 255f. Nr. 789. Hekler 139. Die Antike 7, 1931, 246 Abb. 10 (L. Curtius). Paribeni Taf. 97. ABr. 1143/44. — Kopie spättiberianischer Zeit. — Abb. 128/32.
6. Marmorbüste. Kopenhagen, NCG. Nr. 589a (Katal. 1940, 400). R. West I Taf. 15, 58. Fr. Poulsen, Probleme Abb. 57. O. Vessberg Taf. 59. — Frühkaiserzeitliche (augusteische?) Kopie nach einem Bronzeoriginal. — Abb. 140/1.
7. Terrakottakopf. München, Museum für antike Kleinkunst. — J. Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb II 43ff. Taf. 104/5. W. Technau, Die Kunst der Römer 65 Abb. 48.
8. Marmorkopf aus Musée Fol. Genf, Musée d'Art et d'Histoire. EA. 1901/2. Fr. Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 3, 1942, 105 Abb. 15—16. — Original.
9. Kolossalkopf, sog. Sulla. München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters, Beschreibung 340f. Nr. 309. Fünfzig Meisterwerke Taf. 47. ABr. 25/6. Hekler 135. R. West I Taf. 14, 53. Ed. Schmidt, Römerbildnisse, 103. Berl. Winckelmannspr. 1944 [Korrekturnote]. Vgl. oben S. 37 unter I 1a und S. 40. — Kopie späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit. — Abb. 168/72.

Es bedarf keiner allzugroßen Kühnheit, das Kopenhagener Bildnis des Pompeius (F 4) mit der berühmten Statue des Triumvirn in Verbindung zu bringen, die in der Kurie des Pompeius stand[1]. Die Kopie verrät ein Meisterwerk von hohen Graden. Das Original hat als Vorbild für den Pompeiuskopf auf sizilischen Münzen des Sextus Pompeius gedient, während die spanischen Münzen auf eine vielleicht ältere, jedenfalls verlorene Fassung zurückgehen[2]. Die Züge sind die eines Mannes, der das fünfzigste Lebensjahr eher schon überschritten hat. Das führt in die Jahre nach 56 vor Chr. Die Statue wurde nach Plutarch von der dankbaren Stadt nach der Vollendung des Theaters und der Portiken des Pompeius im Jahre 53/2 in der Kurie, die einen Teil der Anlage bildete, zu Ehren des Erbauers aufgestellt[3]. Ist diese Kombination richtig so ist für dieses Pompeiusbildnis ein genaues Datum gewonnen.

[1] Plutarch, Brutus 14.
[2] Fr. Poulsen, RevArch. 6. Sér. 7, 1936, 18f. Abb. 1—6. Vessberg 136.
[3] Platner-Ashby, Topographical Dictionary of ancient Rome 515f.

In das vorgerückte Jahrzehnt 60—50 führt auch der Stil. Dieser ist als reine Weiterbildung des Stiles der Gruppe E zu verstehen. Den Kern bildet auch hier ein eigentlich Plastisches: der von Innen her erfaßte Bau des massigen, vierschrötigen Hauptes. Bis unter das dicke und widerspenstige Haar ist die Schädelform zu verfolgen, und die Klarheit des Gebäudes steigert die Wucht seiner Masse. Gelockert hat sich indes die Formenspannung, die etwa bei dem Sorex oder dem Priester des Thermenmuseums (E 1 und E 5) alle Einzelheiten wie den Blick oder den Mund aus sich hervortrieb. Die Teilformen, Stirn, Augen, Mund, Kinn, werden zu freierem Eigenleben entlassen, die Physiognomik erscheint zugleich bereichert und verfeinert, die Charakteristik wiederum mehr aus römischer Anschauung auf das Mannigfaltige, Irrationale, Zufällige, Zeitliche aufgebaut. Als Gegenkraft gegen die Individualisierung der Teile gewinnt ein schon in der Gruppe E angelegtes Stilelement eine neue, bindende Macht: das malerische Spiel der Lichter und Schatten über der vielfältig und sanft bewegten Oberfläche. In ihm allein integriert über aller kubischen Grundform und beschreibenden Einzelform die Einheit der lebenden Gestalt. Untrennbar ist mit dieser malerischen Anschauungseinheit das gespaltene Pathos des Bildnisses verbunden, das in dem füllig gesträubten Haupthaar und der alexanderhaften Anastole über der Stirn einen überraschenden Triumph feiert. In der Pompeiusgruppe findet die malerisch-pathetische Richtung der nachsullanischen Zeit erst ihr Ziel. Auch in der physiognomischen Erfahrung ist sie Erbe der Gruppe E. Der verbürgerlichte Typus, den diese geschaffen hat — man vergleiche den Togatus in Kopenhagen (E 8) und vor allem das männliche Bildnis vom Grabmal der Via Statilia (E 11): Abb. 109/10/18/20—, wird beim Pompeius in geistreicher Ironisierung zum Widerpart, zur Demaskierung des Gewollt-Heroischen. An den gleichen Vorläufern bahnt sich die Sprache der Wangen und des Untergesichts an[1]; an dem Priester des Thermenmuseums (E 5) und dem Kopf der Ny Carlsberg Glyptothek (E 4) hat die Bildung der Augenpartie ihre letzte Vorstufe, in welcher der Augapfel noch stärker in die Gesamtform eingebunden, der Blick weniger individualisiert ist, an dem letzteren bereiten sich die Stirn und die Stirnfalten zu dem konzentrierten Ausdruck des Pompeiusbildnisses vor (Abb. 126/7). Auch die ausrasierte Bahn hinter dem Ohr, die wir seit etwa 70 verfolgen konnten, kehrt wieder. Noch enger ist das Pompeiusbildnis durch einen technischen Kunstgriff mit der älteren Gruppe E verbunden. Über der Oberlippe läuft parallel zum Lippenrand eine zarte Einstufung; der hierdurch hervorgerufene leichte Schattenanflug erregt — ein ausgesprochen malerisches Mittel — die Vorstellung eines zarten Bartflaumes. Auch der feine in den letzten Jahren des Tiberius stilistisch stark veränderte Kopf aus Ostia (F 5: Abb. 128/32) hat diese Einzelheit des Originals beibehalten. Sie findet sich aber voll ausgebildet schon an der Togastatue in Kopenhagen (E 8: Abb. 109), die sich noch ganz im Stil der sechziger Jahre hält. Ohne Zweifel ist hierin eine Werkstattüberlieferung innerhalb der malerisch-pathetischen Richtung zu erkennen. Neu ist dagegen an dem Pompeius gegenüber der Gruppe E der vollere Ton, mit dem das Haar an der Sprache des Ganzen teilnimmt, das Haupt- und das fein bewegte Brauenhaar.

Es ist unrichtig, dieses Pompeiusbildnis, wie es meist geschieht, als Werk einer späthellenistischen Richtung in Rom zu erklären. Sein Porträtstil und seine plastische Struktur haben mit der zeitgenössischen griechischen Kunst außerhalb Roms nicht das mindeste zu tun. Der Tra-

[1] Auch E 9 und E 10, obgleich Steinmetzarbeiten von geringerem Wert, gehören zu dem weiteren Kreis der Vorstufen; sie sind, wie sich noch zeigen wird, einige Jahre älter als das Pompeiusbildnis.

ditionsstamm der Formen ist römisch, wie das Hervorwachsen dieser Leistung aus der hauptstädtischen Bildniskunst der sechziger Jahre, der Gruppe E, gezeigt hat. Was man im Vergleich mit den großen Formen des hellenistischen Porträts am Pompeius als kleinlich getadelt hat, das ist in Wahrheit dieses Römische: die nüchterne Anschauung, die sich an das aktuell Gegebene und den Augenschein klammert, und der herkömmliche kleinbürgerliche Typus, in den der große Pompeius hineingesehen ist. Allerdings kommt ein nicht unwesentlicher griechischer Einschlag hinzu. Denn wie es der Natur des Dargestellten entsprochen haben muß, so tritt jener römische Typus in hoffnungslosen Widerstreit mit dem affektierten, hellenistischen Pathos des Bildnisses. Dies Pathos wiederum wird durch die menschliche und geistige Substanz nicht erfüllt. Die meisterliche Idee, die Charakteristik des Staatsmannes und — ohne es zu wissen — auch seines Werkes auf dieser Dissonanz aufzubauen, hat noch jeden Betrachter überzeugt. So ist in dem Dargestellten etwas von hellenistischem Anspruch, in dem Künstler von hellenistischer Bildniskunst lebendig gewesen. Mit Recht ist jedoch bemerkt worden, daß dies ein sehr allgemeiner Begriff hellenistischer Form gewesen ist[1], nicht lebendige Tradition, sondern Widerschein. Hellenistisch waren nicht die Wurzeln dieses Bildnisstils, sondern die erwählten Stilmuster. Ihre Lokalisierung führt zu weiteren Aufschlüssen. Man hat auf das Münzbildnis Mithradates' II. hingewiesen, der zwischen 240 und 190 regierte[2], und dies mag für den plastischen Stil gelten; in der römischen Entwicklung von den Gruppen E zu F spiegelte sich so die griechische des dritten Jahrhunderts von Philhetairos bis zu Mithradates II. Im Geistigen jedoch liegen die Vorbilder früher. Pompeius selbst wollte sich als römischen Alexander betrachtet wissen. Der Künstler dagegen hat seine Auffassung an Diadochenbildnissen genährt, wie sie von Ptolemaios I. und Seleukos Nikator I. (Abb. 116) erhalten sind[3]. Ihre irrlichternde Größe, in der sich ebenfalls ein Zwiespalt auftut — der zwischen Mensch und Gott —, hat es ihm angetan. Und nicht weniger fand er die malerische Anschauungseinheit des Porträts dort verwirklicht. Ihnen hat er im Bildnis des Pompeius ein römisches Gegenstück zur Seite gestellt.

Auch in ihrem Verhältnis zur griechischen Bildniskunst des frühen Hellenismus schließen sich also die Gruppen E und F und damit die malerisch-pathetische Richtung des republikanischen Porträts zu einer Einheit zusammen.

Die in der Gruppe F vereinigten Bildnisse scheiden sich zeitlich in zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Stufen. Die jüngere, deren Hauptstück der Kopenhagener Pompeius um 53/2 ist, hat ihren Beginn in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Der älteren gehört ein anderes Pompeiusbildnis an, das durch eine Wiederholung in Venedig (F 3: Abb. 121/3) überliefert ist. Diese ist eine unverkennbar claudische Arbeit, geht aber, da sie in keiner Weise von der Kopenhagener Fassung abzuleiten ist, auf ein zeitgenössisches Original zurück. Es gab den Feldherrn in etwas jüngeren Jahren, als vorgerückten Vierziger, wieder und muß während des Höhepunktes seiner Volkstümlichkeit, in den Jahren nach 61, geschaffen sein. So könnte das Bildnis bei den Rostra ausgesehen haben, das Cäsar bei der Verlegung der Rostra am neuen Ort wiederaufstellen ließ[4], vielleicht eine Reiterstatue[5],

[1] E. Pfuhl, JdI. 45, 1930, 14.

[2] Pfuhl a. O. 14f.

[3] R. Delbrück, Antike Porträts Taf. 23. — ABr. 101/2.

[4] Dio Cassius 43, 49; vgl. 42, 18.

[5] Sie wird stets als Gegenstück zu der Reiterstatue (Appian, de bello civ. 1, 97) des Sulla bei den Rostra genannt.

wozu auch die Kopfwendung paßte. Was sich vom Porträtstil erkennen läßt, stimmt zu diesem Ansatz. Er hält die Mitte zwischen dem Norbanus Sorex (Abb. 99/103) und dem späteren Pompeius, ist gelöster als jener, einfacher als dieser. Die Anregung, die von dem Diadochenporträt ausging, ist in dem Haupthaar, der gebuckelten Stirn und der Neigung des Kopfes zur rechten Schulter noch deutlicher zu fassen. Von dem Stil der malerisch-pathetischen Richtung nach 60 vermittelt die in der Auffassung schwächliche, in den Formen verschwommene Kopie allerdings nur eine ganz unsichere Anschauung.

In diese Lücke treten zwei eng verschwisterte Werke, die Sitzstatue eines unbekannten römischen Komödiendichters im Vatikan (F 1: Abb. 119/22) und das Bildnis eines älteren Mannes aus Marmor im Vatikanmagazin (F 2). Das Bildnis des Komödiendichters ist entweder in neuerer Zeit geglättet oder eine Kopie des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit, dann freilich eine ungewöhnlich genaue und zuverlässige[1]; dies zeigt die Behandlung des Haupthaares, die bis in die einzelne Strähne und Strichführung und bis in die stufenweise skizzierende Vernachlässigung der wenig oder nicht sichtbaren Teile der Gewohnheit vorkaiserzeitlicher Bildnisse folgt. Plastik und Porträt sind so sehr aus der gleichen Formvorstellung heraus erzeugt, die an dem frühen Pompeius in Venedig (F 3) auch durch den claudischen Kopisten nicht ganz verdeckt wurde, daß nur die engste Verbindung — das heißt der gleiche Meister und die gleiche Zeit — dem Sachverhalt gerecht werden kann. Die gleiche Zeit ergibt sich auch unabhängig von dieser Verknüpfung. Fortentwickelt ist der Typus des Togatus in Kopenhagen (E 8: Abb. 109/18), und zwar in der Richtung auf Verselbständigung der Gesichtsteile, Verfeinerung und reicheres Zusammenspiel der Züge, geblieben die Größe und der Ernst des Ausdrucks. Darin steht das Bildnis genau auf dem halben Weg zwischen E 8 aus den sechziger Jahren und dem späteren Pompeiusporträt um 53 (Abb. 117/24/5)[2]. Der enge Anschluß an die älteren Gruppen wird scharf beleuchtet durch Einzelheiten wie die schlichte Führung der Haargrenze, die noch den Gruppen C und E zwischen 80 und 60 entspricht, oder wie die Zeichnung der Schläfenhaare vor den Ohren: während die Schläfenlocke auf der rechten, dem Beschauer zugewendeten Kopfseite an die Repliken von C 1 in Kopenhagen und Florenz (Abb. 74/6) erinnert, ist das Schläfenhaar links ähnlich skizzenhaft angelegt wie an Originalwerken um und nach 70, zum Beispiel dem Berliner Kopf C 3 (Abb. 79), dem Feldherrn aus Tivoli B 6 (Abb. 66) und dem Kopf aus römischem Kunsthandel B 4 = E 7 (Abb. 102). Gleichzeitig ist, wie die auffällige Ähnlichkeit im Lineament, im Haar und im Ausdruck beweist, der sehr handwerkliche Kopf im Vatikanmagazin E 10 entstanden, der jedoch noch die in den sechziger Jahren geschaffene Grundform der Gruppe E festhält, eine Verzahnung der Gruppen E und F, die also für die erste Hälfte der fünfziger Jahre festgelegt ist. Anders steht ein zweiter Kopf des gleichen Magazins, F 2, schon jenseits dieser Grenze. Er ist zwar von etwas gröberer Machart, stimmt jedoch Zug um Zug so stark mit F 1 überein, daß er ganz in der Nähe des Meisters des älteren Pompeius und des Komödiendichters entstanden sein muß[3].

[1] Eine Entscheidung ließe sich, wenn überhaupt, nur durch eine neuerliche Untersuchung der Statue herbeiführen.

[2] Lehrreich ist ein Vergleich der Seitenansichten des Togatus in Kopenhagen, des männlichen Bildnisses auf dem Grabrelief von der Via Statilia, des Komödiendichters und der beiden Porträts des Pompeius: Abb. 118—21/4/5; auch die jüngste Behandlung des Komödiendichters durch G. Lippold, Text zu ABr. 1225—27, deutet mit der Zuschreibung noch an die erste Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts in die gleiche Richtung.

[3] Von Kaschnitz-Weinberg, a. a. O., schon richtig mit dem jüngeren Pompeiusporträt verbunden; er gehört aber zu den Vorstufen.

In der jüngeren Stufe dieser Richtung sind außer dem Meister des Kopenhagener Pompeius noch andere Künstlerindividualitäten erkennbar. Ein gutes Beispiel ist der Porträtkopf des Thermenmuseums (F 5: Abb. 128/32), der durch die so bezeichnende Äußerlichkeit der Einkerbung längs der Oberlippe mit der Werkstattüberlieferung des Pompeiusmeisters verbunden erscheint. Stellt man ihn neben den Priester des Thermenmuseums oder das Bildnis der Ny Carlsberg Glyptothek 570a (E 5 und 4: Abb. 126/7)[3], so fällt die äußerlich übergeworfene Hülle tiberianischer Formen ab, und es schält sich ein Bildniskern noch vorkaiserzeitlicher Entstehung heraus. Er ist der jüngste in dieser Reihe; besonders die Augenbildung, der ernste, größere und selbstbewußtere Blick der von scharf gezogenen Lidern umrandeten Augäpfel — sicher keine Änderung des Kopisten —, läßt ihn einige Jahre jünger erscheinen als den Kopf E 4, der schon in den Beginn der fünfziger Jahre gehört, vielleicht auch jünger als das zweite Pompeiusbildnis. — Auch die Art der Terrakottabüste in Boston um 60 (E 6: Abb. 112) findet ihre Fortsetzung in dem aus Bronze zu denkenden Original der Marmorbüste 589a in Kopenhagen (F 6: Abb. 140/1) und dem Terrakottakopf in München (F 7). Die Büstenform von F 6 deutet noch auf republikanische Zeit; im plastischen Bau und in Einzelheiten wie der Augenbildung und dem Blick zeigt sich der Einfluß des späteren Pompeiusporträts. Zweifellos sind dies spätere Werke des Meisters der Bostoner Terrakottabüste, der gleichzeitig in gebranntem Ton und in Bronze gearbeitet hat. Die Zwiesprache mit der griechischen Kunst läßt in seinem Werk eine neue, noch zarte Knospe aufsprießen. Längst war dieses Verhältnis keine zufällige Begegnung mehr, sondern ein Ringen um die griechische Form. Hier zum erstenmal beginnen nun wesentlich griechische Züge sich in das römische Antlitz zu mischen: persönliches Ethos und die Schönheit der Formen. In die Nähe des Pompeius gehören endlich der Kopf in Genf (F 8) und das Urbild des sogenannten Sulla in München (F 9: Abb. 168/72). Das nicht eben fein durchgearbeitete Bildnis F 8 könnte eine Werkstattarbeit aus dem Kreis des Pompeiusmeisters sein. Der wuchtige vierschrötige Bau, die Anlage und der Stil des Haares, besonders im Nacken, die Form und der Sitz des Ohres, endlich der kleinbürgerliche Typus sind nächst verwandt. Doch weist die Auffassung eine nicht minder deutliche Beziehung zu der Schulnachfolge des Meisters des Albinus (B 1—2) auf. Der malerische Reichtum des jüngeren Pompeiusbildnisses ist zurückgedämmt. Der Porträtstil ist nicht nur schlichter, sondern auch strenger geworden. Das rückt diesen Kopf in die Nähe einer unten zu besprechenden Gruppe streng-realistischer Bildnisse (G 5—6, H 6, G 13) und damit schon in die vierziger Jahre. Weniger einfach stellt sich das Verhältnis des „Sulla" zu diesem Kreis von Werken dar; denn die Überlieferungsgeschichte dieses Bildnisses ist besonders verwickelt und kann erst im Zusammenhang mit der Untersuchung seines Gegenstücks, des „Marius" (G 4), ganz aufgeklärt werden. Erhalten ist — soviel muß hier schon gesagt werden — nur eine freie Nachbildung des Urbildes aus der Spätzeit Hadrians, und selbst diese geht nicht unmittelbar auf das Original zurück, sondern zwischen beide schiebt sich eine mit Wahrscheinlichkeit zu erschließende Redaktion aus den Jahren nach 30 vor Chr. So erscheint das Urbild durch eine doppelte Brechung nicht unwesentlich verändert. Daß dieses trotzdem noch um die Jahrhundertmitte angesetzt werden muß, beweist die mit dem Bildnis des Pompeius ganz übereinstimmende Sprache des Haares, das auch in Einzelmotiven und in der Anlage

[3] Man vergleiche außerdem die rechte Seitenansicht von F 5 bei Paribeni, Taf. 95, mit der gleichen Ansicht von E 5, ABr. 1142 (Abb. 100).

auf dem Schädel und am Hinterhaupt eine enge Verwandtschaft bezeugt (Abb. 198/9), das gleiche, sogar etwas offenere und jedenfalls mehr aus römischer Grundlage entwickelte Pathos, schließlich manche, sich erst einem eingehenden Vergleich erschließende physiognomische Ähnlichkeiten. Über den Stil dieser Jahre kann der Kolossalkopf wenig mehr lehren. Dafür bereichert er das Bild der Zeit, in deren verfeinerter Gesellschaft ein so altrömisch bäuerlicher Typus wie ein erratischer Block wirkt, umkleidet mit dem ganzen Pathos, in dem man die bewunderte Vergangenheit sah.

Die bedeutenden Porträtisten der Gruppe E — die Meister des Sorex, des Priesters im Thermenmuseum, des Togatus in Kopenhagen, der Bostoner Terrakottabüste —, die den Bruch mit der sullanischen Bildniskunst vollzogen und im Blick auf ihre Wahlvorbilder, die griechischen Bildnisse des dritten Jahrhunderts, eine ausdrucksreiche, nun schon eigentlich römische Form des plastischen Bildnisses schufen, lassen sich alle — wenigstens in ihrer Wirkung — auch durch die Gruppe F hindurch verfolgen. War der Meister des älteren Reiterstandbildes des Pompeius und des Komödiendichters im Vatikan auch der der jüngeren Statue in der Kurie? Die Frage ist berechtigt, läßt sich aber kaum entscheiden. Jedenfalls zeigt sich das schöpferische Leben in der Bildniskunst zwischen 70 und 50 auch in der Vielfalt fesselnder Künstlerpersönlichkeiten. Die malerisch-pathetische ist aber nicht die einzige führende Richtung dieser Jahrzehnte. Bald stellt sich eine zweite daneben, die durch die anschließende Gruppe G vertreten wird.

G. Cicero-Gruppe: Plastisch-idealistischer und plastisch-realistischer Stil

1. Marmorbüste des Cicero, Variante A. London, Apsley House. Michaelis, Anc. Marbles 429f. Nr. 1. EA. 3038/39 (ältere Literatur). Furtwängler AG. III 352 Abb. 195. Hekler 159. Vessberg 216. — Trajanische Kopie. — Abb. 135/7/56.
2. Bildnis eines ältlichen Mannes. Rom, Museo Mussolini. Mustilli 4 Nr. 2 Taf. 2. — Claudische Arbeit.
3. Marmorkopf aus Palestrina. Rom, Museo Nazionale, Inv. 114759. G. Jacopi, NSc. 1934, 104f. Taf. 3. Vessberg 238 Taf. 82/4. — Original. — Abb. 171.
4. Kolossalkopf, sog. Marius. München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters, Beschreibung 345 Nr. 319. ABr. 27/8. Hekler 136. West I Taf. 14, 52. Fr. Poulsen, Probleme 20f. Abb. 43/4. Vessberg 217f. Taf. 55, 1—2. Ed. Schmidt, Römerbildnisse, 103. Berl. Winckelmannsprogr. 1944 [Korrekturnote]. Vgl. oben S. 37 unter I 1 b und S. 40. — Nachbildung hadrianischer oder frühantoninischer Zeit. — Abb. 170/3.

---

5. Marmorbildnis des Cicero, Variante B. Repliken: a) Vatikan, Museo Chiaramonti 698. Amelung I 787f. Bernoulli I Taf. 11. ABr. 257/8. Hekler 161 b. West I Taf. 14, 55. Paribeni Taf. 102. — Kopie nach Bronze der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts nach Chr. — Abb. 138/9. — b) Turin, R. Museo di Antichità. Bernoulli I 137. Röm. Inst. Neg. 7726. — Kopie der Antoninenzeit.
6. Marmorbüste. Rom, Museo Capitolino, Sala delle Colombe Nr. 88. Stuart Jones 177f. ABr. 827/8 (schlecht). Sieveking 181. Fr. Poulsen, Dragma 417f. Gute Aufnahme: Röm. Inst. Neg. 8394; danach: Vessberg 226 Taf. 65, 1. — Original oder Kopie der beginnenden Kaiserzeit. — Abb. 129/33.

6a. Marmorbüste. Kopenhagen NCG. 577. ABr. 1153/4. Hekler 140. West I Taf. 16, 65. Vgl. oben S. 38 unter IV 9b. — Kopie etwa der Zeit des Tiberius. — Abb. 130.

7. Marmorkopf. Rom, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi Nr. 52. Stuart Jones 240. Hekler 147b. West I Taf. 17, 70. Paribeni Taf. 99. — Spätaugusteische Kopie? — Abb. 131.

---

8. Bildnis des Cicero, Variante C. Repliken: a) Rom, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi Nr. 75. Stuart Jones 249f. Taf. 58/59. ABr. 254/55. Hekler 160. — b) Florenz, Uffizi. ABr. 252. West I Taf. 14, 56. Paribeni Taf. 103. — c) Mantua, Pal. Ducale. A. Levi, Sculture 55f. Nr. 102 Taf. 60. ABr. 256. — Abb. 142/3/6/7.
9. Marmorkopf (sog. Domitius Ahenobarbus). Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 115. Amelung I 144. Bernoulli I Taf. 20. ABr. 831/2. Fr. Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 3, 1942, 105f. Abb. 17. — Kopie flavischer Zeit. — Abb. 144.
10. Marmorkopf. Mailand, Collezione Zanardi. C. Caprino, Bull. Mus. Imp. Rom. 9, 1938, 27ff. Taf. 1—2. AA. 1940, 370ff. Abb. 1—2. — Kopie.
11. Marmorbildnis eines alten Mannes. München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters, Beschreibung 345f. Nr. 320. Fünfzig Meisterwerke Taf. 48. ABr. 29/30. West I Taf. 16, 64. — Original oder nicht wesentlich spätere Kopie. — Abb. 148/9.
12. Desgleichen. Kopenhagen, NCG. 570. Katalog (1940) 390. Hekler 143a. Fr. Poulsen, Die Antike 13, 1937, 141 Abb. 10. — Kopie der beginnenden Kaiserzeit? — Abb. 150/1.

---

13. Marmorkopf von Statue. Kopenhagen, NCG. 569. Katalog (1940) 390. ABr. 77/8. Hekler 142b. West I Taf. 13, 50. L. Curtius, RM. 54, 1939, 128f. Vgl. oben S. 38 unter IV 10a und S. 40. — Werkstatt-Wiederholung — Abb. 157/63.
14. Marmorbildnis des J. Caesar aus Tusculum. Castello R. di Agliè. M. Borda, Bull. Mus. Imp. Rom. 11, 1940, 3ff. Abb. 2, 4, 6—7, 9. Taf. 1—3. — Kopie julisch-claudischer Zeit? — Abb. 152/4/5.
15. Marmorkopf. Kassel, Hessisches Landesmuseum. H. Moebius, EA. 4246/7 (Text, Serie 17). — Kopie. — Abb. 153.
16. Porträtkopf des J. Caesar. Rom, Museo Torlonia 512, Taf. 131. L. Curtius, RM. 47, 1932, 225f. Taf. 54—55. E. Boehringer, Der Cäsar von Acireale Taf. 16/7. — Kopie julisch-claudischer Zeit. — Abb. 158/62.
17. Marmorbüste. Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 512. Amelung I 648f. ABr. 825/6. Hekler 142a. West I Taf. 16, 67. — Kopie der frühen Kaiserzeit. — Abb. 159/64.
18. Marmorbüste. Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 510. Amelung I 646f. ABr. 823/4. — Kopie der frühen Kaiserzeit. — Abb. 160/5. — Zu 17 und 18 vgl. oben S. 37 unter I 2a—b und S. 40.
19. Porträtkopf des J. Caesar. Repliken: a) Pisa, Campo Santo. EA. 202/3. L. Curtius, a. O. 218ff. E. Boehringer Taf. 18/9. — Augusteische Kopie. — Abb. 161/6. — b) Florenz, Palazzo Pitti. EA. 234/5. L. Curtius a. O. 218. Boehringer, Taf. 22/3. — Kopie julisch-claudischer Zeit. — c) Nimwegen, aus dem Legionslager. W. C. Breats, Oudheidkundige Mededeelinge 20, 1939, 24ff. Abb. 20. A. W. Byvank, Nederland in den Romeinschen Tijd II (1943) Taf. 35. Abb. 65. — Kopie flavischer Zeit. — d) Turin, R. Museo di Antichità. Boehringer Taf. 20/1. — Kopie von der Wende zum 2. Jahrhundert nach Chr.
20. Verlorenes Bildnis des Octavianus, Modell des Kopfes auf Münzen des Jahres 29. Grueber, CRR. II 8ff. III Taf. 117, 1. H. Mattingly, CRE. I 97ff. Taf. 14, 10ff. J. Liegle, JdI. 56, 1941, 91ff. Abb. 1 und 13 (vergrößert). — Abb. 167.

Die Bildnisse Ciceros

Die Ikonographie Ciceros steht in der Hauptsache fest. Daß die drei Varianten G 1 Abb. 135/7 (Apsley House)[1], G 5 Abb. 138/9 (Museo Chiaramonti) und G 8 Abb. 142/3/6/7 (Wiederholungen im Kapitolinischen Museum, Florenz und Mantua) den berühmten Redner darstellen[2], ist jedem Zweifel entrückt. Sie erscheinen nicht nur durch eine weitgehende physiognomische Übereinstimmung verbunden, sie bauen auf einem genau erweislichen, gemeinsamen Überlieferungsstock auf[3]. Den Beweis liefert das Haupthaar. So verschieden seine plastische Struktur in den einzelnen Fassungen entgegentritt, so deutlich zeigt sich der Zusammenhang in der Anordnung und Zeichnung bis in die Lage und Führung der einzelnen Locke. Man vergleiche an allen Varianten das Haar der rechten Kopfseite (Abb. 138/42/3): die Schläfenlöckchen, die drei oberhalb des Ohres übereinander angeordneten, sichelförmig gekrümmten und nach hinten streichenden Locken, den doppelten, breiten Lockenfächer, der sich mit langer Mittel- und kürzeren Randlocken vom Scheitel her darüberlegt; eben so läßt sich auch auf der linken Seite die Übereinstimmung Büschel für Büschel durchverfolgen (Abb. 137). Die Varianten stehen in einer festen Tradition.

Trotzdem sind sie nicht, wie man geglaubt hat, Kopistenvarianten eines einzigen, zugrundeliegenden Originals. Hinter jedem der drei Überlieferungszweige ist eine bedeutende Porträtschöpfung zu spüren. Die gemeinsame, im Haar am auffälligsten hervortretende Überlieferungsmasse ist nicht ein Zeichen von Unselbständigkeit, sondern das ikonographische Band, das drei originale Fassungen des Cicerobildnisses miteinander verknüpfte und den beiden späteren nach antik-griechischer Porträtauffassung[4] den Wahrheitsgehalt in Bezug auf eine verläßliche Wiedergabe des Dargestellten verbürgte. Aufs stärkste unterscheiden sich diese Fassungen durch ihren ganz verschiedenen Charakter: idealistisch die erste (G 1), realistisch und streng die zweite (G 5), realistisch und reich die dritte (G 8). Das Problem beginnt erst mit der Frage der Datierung dieser Fassungen, die von nicht geringer Bedeutung für die Geschichte des Porträts in den letzten Jahrzehnten der Republik ist.

Da die Aufstellung von Bildnisstatuen des Cicero schon zu seinen Lebzeiten bezeugt ist[5], könnte das Lebensalter des Dargestellten einen ersten Anhalt für die Datierung ergeben. Die idealisierende Fassung G 1 (Abb. 135/7) ist erfüllt von einer reifen Männlichkeit, die doch die ersten Spuren des herannahenden Alters nicht mehr verdecken kann: den Rückzug des Haares über Schläfen und Stirn, die leichte Erschlaffung des unteren Lids — an dem antik erhaltenen linken Auge —, den beginnenden Fettansatz an Hals und Wangen, die ihre jugendliche Spannung verloren haben, die reiche Modellierung dieser Wangen selbst, die so bezeichnend ist für die hohe Reife geistiger, in starker Bewußtheit wirkender und sich selbst beherrschender Menschen. Die Grenzen dürften zwischen dem fünfundvierzigsten und dem fünfundfünfzigsten Lebensjahr, also zwischen 61 und 51 liegen, die festgehaltene Altersstufe vielleicht mehr dem unteren Zeitpunkt anzunähern sein.

[1] Die moderne, mit Inschrift versehene Büste des Cicero in Madrid (Bernoulli I 135f. Taf. 10; vgl. A. Furtwängler, JdI. 3, 1888, 301 Anm. 9) vertritt keine selbständige Überlieferung dieser Variante, sondern ist mit Kenntnis der ergänzten Büste in Apsley House gearbeitet.

[2] So entscheidet schon richtig Bernoulli I 139.

[3] Ebenso G. Lippold, RM. 33, 1918, 2f. Anm. 3, und Vessberg 216.

[4] Vgl. oben S. 50f.

[5] Bernoulli I 134.

Von dieser kann die in der streng-realistischen Fassung G 5 (Abb. 138/9) entgegentretende Lebensstufe nicht weit entfernt sein. Die Gliederung der Wangen ist die gleiche, leicht verwischt durch die Fettbildung des Alters, die der Kopfform eine fülligere Rundung verleiht. Die Züge um den Mund haben sich verschärft. Das Auge ist zusammengekniffen, leichte Tränensäcke und Krähenfüße beginnen sich zu bilden; der Blick ist zurückgezogener und hat an Offenheit verloren. So könnte Cicero nach der Jahrhundertmitte ausgesehen haben. Die realistisch-reiche Fassung G 8 dagegen zeigt das Bild eines vorgerückten Sechzigers, nicht ohne das verhaltene Pathos eines bedeutenden Greisenbildes (Abb. 142/6). Dem sich deutlich anmeldenden Zerfall der immer noch vollen Formen wirken der ungebrochene Blick und die prachtvoll gebaute, hohe und schöne Stirn entgegen, in denen sich eine starke geistige Kraft und eine reiche geistige Welt gegen die kommende Auflösung wehren. Die Lockerung der Züge um den Mund spiegelt zugleich die Abklärung des Geistes. Die zunehmende Lidspannung der Augen verstärkt zugleich den Blick, der sich vom realen Leben abzusondern und über das Menschlich-Alltägliche zu erheben beginnt. Man wird die Lebensstufe dieses „olympischen" Porträts — mehr des Schriftstellers und des Philosophen als des Redners und Politikers — so spät wie möglich ansetzen, um das Jahr seines Todes, 42 vor Chr., in die Zeit der reichsten Entfaltung seines literarischen Wirkens und seiner vielerfahrenen Menschlichkeit.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die drei Fassungen in dieser Reihenfolge mit bemerkenswerter Klarheit den Altersprozeß eines bedeutenden Menschen in einem Zeitraum von zwölf bis fünfzehn Jahren wiedergeben, und man wird dies nicht für Zufall halten dürfen. Trotzdem genügt dies nicht, um den zeitlichen Ansatz der Fassungen zu sichern. Was läßt sich aus ihnen selbst für ihre relative Zeitstellung gewinnen?

Es versteht sich keinesfalls, wie bisher allgemein angenommen, von selbst, daß das Original der inschriftlich gesicherten Büste in Apsley House (G 1) die ursprünglichste aller Fassungen darstellte. Die Möglichkeit, daß es sich um ein posthumes idealisierendes Bildnis klassizistischen Stiles etwa der frühen Kaiserzeit, entstanden in Anlehnung an ältere realistische Fassungen, handelt, ist nicht von vorne herein auszuschließen, wenngleich das in kräftig bewegten Locken gegliederte und in stark plastischem Relief entwickelte Haupthaar schwer mit dem Stil der augusteischen oder nachaugusteischen Epoche zu vereinen ist. Widerlegt wird eine solche Annahme jedoch durch das Verhältnis der Fassungen untereinander, vor allem zwischen G 1 und der reichen Fassung G 8. Die Formstruktur, aus der heraus bei G 8 der Hals und das Untergesicht bis zu den Schläfen herauf, also die im Alter sich am stärksten verändernden Teile, aufgebaut sind (Abb. 142/6), liegt in G 1 einfach und klar, in zwingender und unzweifelhaft originaler Gestaltung zu Tage (Abb. 135/7). Das Umgekehrte, daß der jugendlichere Zustand und eine so schlichte, große und überzeugende Formulierung durch eine Art Divination aus dem Greisenbildnis wiedergewonnen wäre, ist undenkbar. Auch die plastische Behandlung des Haupthaares ist bei G 8 jünger, auf dem Wege zur augusteischen Haardarstellung. G 1 ist also älter als G 8. Nicht anders ist sein Verhältnis zu der streng-realistischen Fassung G 5 (Abb. 138/9). Diese ist abhängig von dem Bildnis G 1 und übersetzt dessen Grundzüge in der Richtung auf eine wirklichkeitstreuere Charakterisierung in ein um wenige Jahre höheres Lebensalter, wobei die organische Struktur sogar stärker verwischt erscheint als in G 8. Die enge Verwandtschaft im Stil der Haarwiedergabe erlaubt nur einen geringen zeitlichen Zwischenraum zwischen G 1 und G 5. Diese mittlere Bildnisfassung ist aber in der Bildung der Augen und des Blickes zugleich ein Vorläufer von G 8, dessen

Meister sie ebenfalls gekannt haben muß. Das Abhängigkeitsverhältnis der Fassungen untereinander widerspricht also nicht nur der biographischen Reihenfolge nicht, es bestätigt sie vielmehr.

Weitere Beobachtungen ergeben wenigstens eine untere Grenze für die Entstehungszeit dieser Reihe. Die mutmaßlichen Gemmenbildnisse des Cicero legen meistens das Altersbildnis G 8 zugrunde, verraten aber teilweise auch die Kenntnis von G 1[1]. Sicher ist in zwei verlorenen, nur durch Kopien des 16. und 17. Jahrhunderts überlieferten Werken der Gemmenschneider Solon und Dioskurides die Fassung G 8 benutzt, von der sogar das kahle Hinterhaupt übernommem ist[2]. Sie ist also in der Epoche des Augustus schon bekannt. Darauf deutet auch die Wiederholung des Kapitolinischen Museums, die eine augusteische Kopie zu sein scheint, in der Arbeit nicht allzu weit von den Reliefs der Ara Pacis entfernt. Die ersten erhaltenen Repliken und Nachbildungen der Reihe sind also kaum durch ein Menschenalter von der frühest möglichen Entstehungszeit der Bildnisse entfernt. Kann unter diesen Umständen die ungemein lebendige und in der Folge berühmteste Fassung G 8 anders gedacht werden als noch unter dem Eindruck des Lebenden, das heißt nicht viel später als 42, entstanden? Wenn aber damit die Reihe in die Spätzeit der Republik hinaufgerückt wird, so erhält der biographische und chronologische Zusammenhang der Fassungen ein besonderes Gewicht. Es ist nicht mehr einzusehen, warum die Originalfassungen nicht authentische Bildnisse aus dem letzten Jahrzehnt des Cicero gewesen sein sollen. Vorläufig bleibt dies freilich noch eine Annahme. Sie trägt jedoch soviel Wahrscheinlichkeit in sich, daß sie für das Folgende zunächst versuchsweise das zeitliche Gerüst liefern und ihre Bestätigung im Laufe der weiteren Untersuchung abgewartet werden darf. Diese wird dadurch erleichtert, daß sich an jede Fassung eine ganze Familie stilverwandter Porträts anschließt.

Klassizismus

Daß ein Bildnis wie die älteste Fassung des Cicero (G 1) schon zur Zeit der Republik, vermutlich sogar kurz vor 50[3], geschaffen werden konnte, ist für die Geschichte des römischen Porträts, ja der römischen Kunst des ersten vorchristlichen Jahrhunderts von größter Bedeutung. Mit ihm bricht, nicht ohne geistige Vorbereitung, eine neue Richtung der vorkaiserzeitlichen Porträtplastik durch (Abb. 135/7). Die pathetisch-bewegte, aus der Erregung des Augenblicks entwickelte Auffassung, die in Anlehnung an den älteren Hellenismus vom Norbanus Sorex bis zum Pompeius und seinen Nachzüglern die römische Bildniskunst beherrschte, weicht hier einer beruhigten, zeitloseren Haltung des Dargestellten, über der ein leiser Hauch von Kühle und Reserviertheit liegt. Die Kontraste von Licht und Schatten, die seit den sechziger Jahren ein so wesentliches Moment der Bildniswirkung geworden waren, treten ganz zurück und haben ihre formbestimmende, vereinheitlichende Kraft verloren. Als letzter Rest bleibt die zarte malerische Wirkung sanft bewegter Flächen, welche die gut erhaltene linke Seite des Kopfes von Apsley House ausübt und damit augenscheinlich nicht wenig von der Kostbarkeit des verlorenen Originals bewahrt.

[1] A. Furtwängler, Ant. Gemmen I Taf. 47, 58 und 65, 36, sowie die nur in moderner Kopie erhaltene Gemme des Solon, Taf. 50, 3.

[2] Furtwängler, JdI. 3, 1888, 297ff. Taf. 11, 16—18; Ant. Gemmen I Taf. 50, 3 und 5; III 351f. J. Sieveking, RE. III A 978f.

[3] Zu früh ist die jüngste Datierung dieses Cicerobildnisses in die Zeit um 60 durch Vessberg (216), der durch die trotz Fr. Poulsen (Acta Archaeologica 13, 1942, 180) verfehlte Datierung der Cicero-Gemmen zwischen 60 und 50 zu einem so hohen Ansatz gelangt.

Auch das Stoffliche und die Weichheit von Haut und Fleisch leuchten in dem veredelnden Schimmer dieser Modellierung auf; bezeichnender aber ist die starke Zurückhaltung, mit der — im Gegensatz zu der Pompeiusgruppe — die sinnliche Wirkung abgedämpft wird, um in Unterordnung unter die künstlerische Gesamtidee zur Trägerin eines geistigen Ausdrucks erhoben zu werden. Denn im Ganzen erscheint jetzt die Form dem bewegenden Wechselspiel der Atmosphäre entzogen, vielmehr aus ruhiger Beobachtung heraus in ihrer gegenständlichen, objektiven Gestalt erfaßt und von der Nachbarform aufs bestimmteste abgegrenzt, nicht für eine vorübergehende, im Momentbild zusammengefaßte Wirkung, sondern für eine sich in jede Teilform und von dort in das Ganze versenkende Betrachtung geschaffen, nicht Erscheinung (ἐπιφάνεια), sondern Wesen (οὐσία). Alle Einzelzüge, die hohe Stirn, die zarten Schläfen, die überlegen blickenden Augen, der bewegliche Mund, behalten ihre Selbständigkeit und streben zum Ganzen, von dem sie ihr besonderes Leben erhalten. Dieses Ganze aber wird durchleuchtet von höheren Gesetzmäßigkeiten, an denen es Teil hat. Sie sind ebenso neu in der römischen Porträtplastik, wie sie griechisch sind: die ausgewogene Proportion — am sichtbarsten im Aufbau des Profils — und die Harmonie der Formen.

Man sieht, wie weit sich dieses Bildnis von aller hellenistischen Anschauung entfernt hat. Die neue Richtung, die sich mit ihm ankündigt, kann nur als ein hochgestimmter Klassizismus bezeichnet werden. Mit diesem Klassizismus, der nur griechischen Ursprungs sein konnte, fanden zum erstenmal zwei Geschenke der griechischen Kunst Eingang in die römische Porträtplastik, der sie ursprünglich fremd waren: die Schönheit und eine freie, nicht mehr an die engen Vorurteile des Standes und der Nation gefesselte Menschlichkeit. Das Geschlecht derer, die in sich die menschlichen und geistigen Voraussetzungen zur Erhaltung und Festigung des weltweiten Imperiums entwickelten, hat schon zur Zeit der ausgehenden Republik seine Porträtisten gefunden. Der Meister des ältesten Cicerobildnisses schuf als erster für den neuen Menschentypus eine reine und große Form, vielleicht nicht zufällig; denn Cicero selbst war der bedeutendste Bahnbrecher des humanen Geistes und hatte damals schon die Bücher vom Staat veröffentlicht. Ohne Vorläufer ist aber der Schöpfer des Ciceroporträts nicht gewesen. Es war der Meister der Bostoner Terrakottabüste (Abb. 112), in dessen älteren, noch zur Sorex-Gruppe (E) zu rechnenden und in dessen späteren, der Pompeiusgruppe (F) angehörigen Werken wir eine erste Ankündigung des kommenden Klassizismus und ein erstes Aufleuchten humaner Würde und menschlichen Ethos' fanden[1]. Das festigt weiter die Datierung des Cicero. Denn dem Porträtstil nach gibt sich diese Fassung jetzt als ungefähr gleichzeitig mit dem Terrakottabildnis in München (F 7) aus der Nachfolge des jüngeren Pompeiusporträts (F 4) zu erkennen, wenn sie nicht auf jenes schon ihren Einfluß ausgeübt hat.

Mit dem sehr ausgeprägten Stil dieses Bildnisses beginnt eine dritte, wiederum ganz neue Begegnung der römischen Welt mit der griechischen Form für die römische Bildniskunst fruchtbar zu werden. Nicht mehr der zeitgenössische, späthellenistische Porträtstil oder das Bildnisideal des Früh- und des Hochhellenismus vermählen sich mit dem römischen Wollen. Aus eigener Reife ist die stadtrömische Kunst empfänglich geworden für die Form der Klassik und den Geist des klassischen Porträts der Griechen. Ruhiges Sein statt erregter Erscheinung, klare Entfaltung der Formen in objektiv-plastischer Gestalt statt malerischer Wirkungseinheit, Aufsuchen eines

[1] Oben S. 85 und S. 90; Verzeichnis der Meister S. 145 Nr. 6.

verborgenen Gesetzes statt vordergründlicher Wirklichkeitstreue, schöne Menschlichkeit statt individuellem Pathos, — all dies läßt die Geistesverwandten jenseits der hellenistischen Epoche erkennen: in der Gestaltenwelt der griechischen Klassik und in einer Reihe von Porträts, welche von dem Bildnis des Platon über den Neapler Euripides bis zu dem des Menander reicht[1]. Viele Einzelheiten, vor allem eine ähnliche Feinnervigkeit der die Mimik tragenden Züge haben immer wieder dazu verlockt, das Cicerobildnis neben das des Menander (Abb. 134/6)[2] zu stellen. Nicht weniger kann dieser Vergleich dazu dienen, die römische Porträtform in ihrer Eigenart gegenüber den griechischen Vorbildern zu begreifen. Nicht nur, daß das schon hellenistische Pathos des Menander in dem Cicero ganz abgeklungen ist, es nimmt einen ganz anderen Ort in der Porträtschilderung und dem Aufbau der Züge ein. Die erregte Spannung ist das beherrschende Motiv des Menanderbildnisses. In ihr sind alle Züge des Gesichtes zu einer großen Einheit zusammengefaßt. Sie regelt die Auswahl der in das Bildnis aufgenommenen Einzelformen; selbst das Eingefallene der Wangen ist nur soweit individualisiert und zur Darstellung gebracht, als es von jener Spannung ergriffen ist und sie befördert. In dem Bildnis des Cicero dagegen übt die weit gedämpftere Spannung der Züge keine Herrschaft mehr über den Formenbau aus, die Teile des Gesichts sind aus diesem Zwang entlassen und entfalten sich in ihrer natürlichen Mannigfaltigkeit. Um wie vieles reicher und individueller sind die Wangen gebildet als bei dem Menander! Das starke Pathos sammelt die geistige Kraft des Menander und läßt sie nach außen wirken; in dem Bildnis des Cicero formt ein leiseres Pathos das Gesicht und läßt es als Wohnsitz einer geistigen Kraft erkennen. Doch auch im Vergleich mit den klassischen Bildnissen des vierten Jahrhunderts hebt sich das Römische trotz aller Ähnlichkeit der geistigen und kunstgeschichtlichen Situation deutlich ab. Die andere, eben römische Ebene der Gestaltung verrät sich durch den scheinbar nur leicht, in Wahrheit grundsätzlich veränderten Sinn der Ausdruckswerte. Wohl ist die plastische Sehform in beiden Fällen eine eng verwandte, und doch sprechen wir statt von einer „objektiven" Anschauung angesichts der römischen Bildnisplastik besser von einer „sachlichen" Anschauung. Mit dem klaren Nachvollzug des Formenbaues bewahrt sie zugleich den ganzen Sachbestand dieses Menschantlitz' in seiner besonderen Alters- und Reifestufe. Das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist ähnlich; doch ruht der Ton bei dem römischen Werk weniger auf der Selbständigkeit der Teilformen als auf ihrer Gleichwertigkeit.

Wie das jüngere Pompeiusporträt so hat auch das älteste Cicerobildnis, das erste klassizistische der römischen Kunst, kein auch nur annähernd gleich bedeutendes Gegenstück innerhalb der Jahre seiner Entstehung; auch läßt sich kein zweites gleichzeitiges Werk des bahnbrechenden Meisters nachweisen. Es müssen daher auch die mittelbaren und entfernteren Spuren seiner Wirkung beachtet werden. Zu den entferntesten gehört der Kopf im Museo Mussolini G 2. Er ist in claudischer Zeit gearbeitet[3]. Stil und Porträtstimmung der Mitte des ersten nachchristlichen

[1] Hekler, Bildnisse berühmter Griechen Taf. 10/11. 14/15. 30/31.

[2] Beste Wiederholung in Venedig: BullCom. 56, 1928, 187ff. Taf. 1/2. J. Fr. Crome, D. Bildnis Vergils Taf. 3—6, Abb. 5—15. — Zur Menander-Frage zuletzt: Fr. Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsb. Glypt. 3, 1942, 93ff., der auch die Geistesverwandtschaft zwischen dem spätklassischen Porträt der Griechen und der Bildniskunst der Cicerozeit bemerkt hat.

[3] Zur Marmorarbeit möge man vergleichen das frühe Bildnis des Claudius in Kopenhagen, NCG. 651 (Fr. Poulsen, Privatporträts und Prinzenbildnisse Abb. 40—42) und die freilich mehr zu dekorativen Zwecken zurechtgemachte

Jahrhunderts drängen sich so vor[1], daß er eher als freie Umbildung zu bezeichnen ist denn als Kopie. Trotzdem enthält er noch Züge, die auf ein rund hundert Jahre älteres Urbild aus der Nähe des Ciceroporträts hinweisen: die feste Gründung des Dargestellten in einer fast zeitlosen Existenz, die reine Entfaltung der plastischen Form, die Ähnlichkeit der Proportionierung und ihre auffällige Betonung, namentlich im Profil, selbst Einzelheiten wie der Verlauf der Grenze des nur angedeuteten Haupthaares. Eine zuverlässige Vorstellung von diesem Urbild ist kaum mehr zu gewinnen. Zweifellos vertritt es in der geringeren Durchgliederung des schwerfällig bleibenden Volumens und in der minderen Aufschließung der Persönlichkeit den Durchschnitt gegenüber dem Cicero G 1, dessen künstlerische Bedeutung sich trotz aller Störungen durch Kopie und schlechte Erhaltung leuchtend heraushebt.

Ein provinzielles Werk gar mit allen Zeichen der Abgeleitetheit ist das Bildnis eines Mannes an der Schwelle des Greisenalters aus Praeneste (G 3), das dafür den Vorzug besitzt, ein Original zu sein (Abb. 171). Seine Abkunft in Grundform und physiognomischer Ausdruckssprache von den älteren Stufen des spätsullanischen Porträts ist durch die jüngere Gestaltung noch nicht ganz überdeckt. Eine ungebrochene Linie führt von dem Typus Kopenhagen-Florenz (C 1: Abb. 70/3) und dem Römer Stroganoff (C 5: Abb. 84) der Caldus-Gruppe über den Verhüllten des Vatikan (D 5: Abb. 96) der Restio-Gruppe bis zu dem Kopf aus Praeneste, der mit dem letzteren auch die noch lebendige Anwendung der „Holzschnittmanier" teilt. In der Kunst des flachen Landes hat die Stilwende nach 70 keinen so scharfen Bruch herbeigeführt wie in den führenden Richtungen der hauptstädtischen Kunst. Die Entstehungszeit muß an den jüngsten Formelementen abgelesen werden, das heißt an dem festen, plastischen Bau des Hauptes und an der schönen Ebenmäßigkeit und klaren Proportion des Gesichtes. Sie stellen das Bildnis in die unmittelbare Nähe des Cicero G 1 (Abb. 135). Auch mit der Pompeius-Gruppe ist er eng verbunden. Denn was den physiognomischen Typus angeht, ist er wie eine provinzielle Ausformung nach dem Original des schönen Kopfes im Thermenmuseum F 5, das mit guten Gründen in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre datiert werden mußte (Abb. 128). In umgekehrtem Verhältnis zu seiner künstlerischen steht die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses um die Mitte des Jahrhunderts anzusetzenden Bildniskopfes. Er festigt nicht nur die Datierung des klassizistischen Ciceroporträts auf die gleichen Jahre. Sein Wert liegt in der engen Beziehung zu einem ebenso bedeutenden wie rätselhaften Werk: dem sogenannten Marius in München (G 4: Abb. 170). Die Formen des Schädels und der Stirn, der Verlauf der Brauen, die Einbettung der Augen — allerdings nicht ihre Gestalt und ihr Blick —, die Zeichnung der Stirnfalten sind an beiden Bildnissen völlig gleich. Besonders die Stirnzeichnung, wobei sich die Hautfalten bis in die kleinste Runzel und Ausbuchtung der zitterigen Führung auszählen lassen, erscheint beidemale wie eine Abschrift von dem gleichen Original und drückt der Beziehung der beiden, in

Porträtherme aus der Casa degli amorini dorati in Pompeji, RM 54, 1939 Taf. 25. Trotzdem ist der noch republikanische Kern des Kopfes nicht verkannt worden (Mustilli a. O.).

[1] Neben dem genannten frühen Porträt des Claudius ist hier auf das spätere Bildnis des Kaisers im Vatikan, Braccio Nuovo 18 (Amelung I Taf. 3. West I Taf. 57, 246) hinzuweisen, vor allem für die gabelförmige Gestalt der unteren Stirnfalten und ihre Verbindung mit der Nasenwurzel. Für das Original wird man sich die republikanische Ausgangsformel dieses Motivs vorzustellen haben, wie sie durch den Kopf in Kopenhagen, NCG. 569a (F 6: Abb. 141) aus den vierziger Jahren überliefert ist.

der äußeren Arbeit so verschiedenen Köpfe ein handschriftliches Siegel auf. Der ungleich höhere Rang des „Marius“ zwingt uns, in dessen Ursprungskreis die Quelle dieser offenbar werkstattlich gebundenen Formel zu suchen. Diesem Werk, dessen lehrreiche Überlieferungsschicksale erst am Schluß dieses Abschnittes geklärt werden können, liegt also als Kern ein offenbar wesentlich einfacher gestaltetes Porträt zugrunde, das wie G3 um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts geschaffen wurde[1]. Nichts anderes als die Ahnung dieser Tatsache hat früher diesem Bildnis die unbegründete, aber gefühlsmäßig begreifliche Benennung „Cicero“ eingetragen. Allein dieser Ursprung verrät sich noch in anderen Merkmalen. Der sogenannte Sulla (F 9), mit dem der „Marius“ in der Überlieferung gekoppelt erscheint, geht ebenfalls letzten Endes, wie schon festgestellt wurde[2], auf ein Original aus der zeitlichen Nachbarschaft des jüngeren Pompeiusporträts zurück. Die ausrasierte Bahn hinter dem Ohr findet sich an dem „Marius“ ganz ähnlich wie an dem Pompeius, wie die Haartracht überhaupt dieser Zeit entspricht. Aus der Umkleidung durch spätere Stilformen schält sich endlich bei gründlicher Betrachtung eine Grundform heraus, die der idealistisch-plastischen des ältesten Ciceroporträts ungemein nahe steht. So führen die stilverwandten Erscheinungen wiederum auf die Entstehung dieses wichtigen Porträts um die Jahrhundertmitte.

Strenger Realismus

Die in diesen Jahren aufkommende schlichtere plastische Form gibt neben der zunächst nur schwer in Rom Fuß fassenden idealistischen Richtung einem maßvollen Realismus des Porträts Raum. In dieser Entwicklung steht die zweite, strenge Fassung des Cicerobildnisses (G 5: Abb. 138/9). Sie ist in Wahrheit eine — freilich eine Meisterhand verratende — Variante der ersten Fassung (Abb. 135/7); und daß sie nicht viel jünger sein kann, ergab die Untersuchung des gegenseitigen Verhältnisses der Fassungen. Eine von solchen Erwägungen unabhängige Datierung kann aus dem Vergleich mit einem späten Nachzügler der Pompeius-Gruppe gewonnen werden. Es ist dies die Büste der Ny Carlsberg Glyptothek 589a (F 6), eine offenbar recht zuverlässige Kopie, deren Urbild nach der Jahrhundertmitte geschaffen wurde, und zwar, wie das stilistische Verhältnis zur dritten Cicerofassung zu zeigen scheint, wahrscheinlich um die Mitte der vierziger Jahre (Abb. 140/1). Abgesehen von der mehr malerischen Formbehandlung ist der eigentliche Porträtstil, die Auswahl und Behandlung der physiognomischen Motive, die Verteilung der Akzente auf wenige ausdrucksvolle Kanten, Linien und Schattenstriche innerhalb großer Flächen, dem Cicero G 5 sehr ähnlich. Allerdings geht die Kopenhagener Büste über diesen in der Auflockerung individueller Einzelheiten hinaus, so daß sie hierin die Mitte einnimmt zwischen der strengen und der reichen Fassung des Cicerobildnisses. Das schiebt die erstere in den Beginn der vierziger Jahre hinauf, — in die gleiche Zeit, welche auch die Altersstufe und die relative Chronologie nahelegten.

Von hier aus läßt sich auch die Büste des Kapitolinischen Museums, Sala delle Colombe 88 (G 6), zeitlich festlegen (Abb. 129/33). In der akzentuierenden Schärfe und Festigung der plastischen Einzelheiten, in der verhältnismäßigen Schlichtheit des Formenbaus, in dem zurückhaltenden

[1] Gleiche Datierung durch Vessberg 217f., der gleichwohl bemerkt, daß der Stil des „Marius“ sich nicht restlos in diese Zeit einfügt, und auf dem richtigen Wege ist, wenn er dies mit der Annahme einer späteren Kopie zu erklären versucht.

[2] S. 90f.

Realismus der Auffassung steht sie noch auf der gleichen Stufe und wird daher kaum über die Mitte der vierziger Jahre herabgerückt werden können. Der Schöpfer dieses Bildnisses läßt sich allerdings mit dem Meister des Cicero G 5, der mit Wenig viel zu sagen versteht, an Bedeutung nicht vergleichen. Er hält sich in geläufigen Bahnen. Das gilt ebenso von dem Bildnistypus wie von der Schilderung der dargestellten Persönlichkeit. So hält es nicht schwer, in der zurückliegenden Kunst die Ahnen dieses Porträtkopfes aufzuzeigen: kurz vor der Jahrhundertmitte das Original des Bildniskopfes im Thermenmuseum F 6, am Beginn der fünfziger Jahre das Original von Ny Carlsberg Glyptothek 570a (E 4), um 60 der „Priester" des Thermenmuseums (E 5). Überblickt man diese Reihe (Abb. 126—9), so sieht man ein Schlaglicht auf wesentliche Stilvorgänge dieser fünfzehn Jahre fallen. Die weiche Unbestimmtheit der Formen verschwindet, der bis in die Zeit des Pompeius sich noch steigernde malerische Schleier der malerisch-pathetischen Richtung zerreißt, und hinter ihm sammeln sich die großzügig gestalteten Teilformen zu einer neuen Präzision des Gegenständlichen, als ob sie durch eine Linse herangeholt und in mitleidlos kaltem Licht betrachtet würden. Die Reihe setzt sich fort in der Kopenhagener Büste, Abb. 130 (G 6a), deren Urbild schon dem folgenden Jahrzehnt angehört; allerdings wird dessen Stil durch die harte und undifferenzierte Oberflächengestaltung des Kopisten wahrscheinlich tiberianischer Zeit förmlich zugedeckt. Schwieriger ist es, das Verhältnis von G 6 zu einem weiteren Werk zu klären, dem Porträt der Stanza dei Filosofi 52 des gleichen Museums (G 7: Abb. 131). Daß eine sogar sehr enge Beziehung obwaltet, beweist die gleiche Grundform, die gleiche Zeichnung der bestimmenden Züge, insbesondere die bei dem jüngeren Bildnis förmlich kopierte Bildung der Brauen, der Brauenwülste und der Augen, hier am auffälligsten die scharfe, parallel zum Unterlidrand geführte Furche, die das Lid und den ebenfalls konzentrisch angelegten Tränensack voneinander trennt. Die Verwendung dieser charakteristischen Ausdrucksformel, die den Blick umschreibt, eingrenzt und ihm Gewicht gibt, hier wie dort rückt die beiden Bildnisse in einen Traditions- wenn nicht Werkstattzusammenhang[1]. Als Ganzes stellt sich G 7 als offenbar jüngstes Glied an das Ende der eben gebildeten Typenreihe. Indes, einem so nahen formalen und zeitlichen Verhältnis zu G 6 widerspricht auf das Bestimmteste der plastische Stil. Er ist fern von der schlichten Strenge jenes Kopfes, die Oberfläche mit einer vibrierenden Nervosität geladen, in zahllose kleine und kleinste Flächen facettiert, die in offener oder verborgener Spannung sich aufwölben oder durch zarte Übergänge ineinander überführt sind. Nur die Bestimmtheit der plastischen Form und der Verzicht auf malerische Wirkung sind die gleichen. Ist jener Oberflächenstil durch den Kopisten hereingetragen, das Original von G 7 also doch in die Nähe von G 6 zu setzen? Oder handelt es sich bei G 7 um eine spätere Um- und Neubildung eines solchen Urbildes? Oder — was wohl am meisten Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann — ist dieser Bildniskopf doch noch ein Werk der gleichen, dann sehr langlebigen Werkstatt und nur erheblich später geschaffen? Für eine Entscheidung werden sich erst später[2] neue Anhaltspunkte ergeben.

[1] Diese Formel findet sich noch bei einem dritten Kopf der gleichen Typenreihe, nämlich dem recht handwerklich ausgeführten Marmorkopf eines alten Mannes in Oslo (Kaschnitz-Weinberg, Marcus Antonius/Domitianus/Christus, Schriften d. Königsb. Gel. Ges., geisteswiss. Kl. 14, 2, 1938 Taf. 1. Vessberg Taf. 33). Dieses so altertümlich erscheinende Werk, das tatsächlich in seiner Mikroskopie noch manche Züge des spätsullanischen Porträts — Gruppe D — bewahrt, wird mit Recht von Fr. Poulsen (Dragma M. P. Nilsson dedicatum 413) als ein Werk der „Bauernkunst" betrachtet und dürfte kaum vor den vierziger Jahren entstanden sein.

[2] Vgl. unten S. 123.

Reicher Realismus

Die dritte Fassung des Cicerobildnisses (G 8) ist durch mehrere, zeitlich und im Charakter verschiedene Wiederholungen bekannt. Während der Kopf des Kapitolinischen Museums (Abb. 142/6) wie schon gesagt, aus mittelaugusteischer Zeit stammt und die früheste erhaltene Kopie ist, scheint die Florentiner Kopie (Abb. 143/7) nach der Marmorarbeit der Haare in spätflavischer Zeit ausgeführt zu sein und die unbedeutende Replik in Mantua schon ins zweite nachchristliche Jahrhundert zu gehören. Augenscheinlich hebt jede dieser Wiederholungen eine andere und besondere Seite des Urbildes heraus, so daß keine ein volles Bild des Originals vermitteln kann. Am ehesten ließe sich dies noch von dem Kapitolinischen Porträt sagen, das sich durch seine künstlerische Bedeutung und die Einheitlichkeit seiner Formensprache empfiehlt. Die Mächtigkeit und die Ausdrucksfülle des plastischen Baues, deren Kraft jede Teilform durchdringt und in dieser überzeugenden Geschlossenheit auch für das Urbild vorauszusetzen ist, hat hier ihre reinste Wiedergabe gefunden. Doch läßt sich nicht bestreiten, daß die realistischen Züge des Originals leicht abgedämpft, die idealisierenden betont, ja überbetont werden. Deshalb behalten auch die späteren Repliken, die allein die Spuren des Leidens um die Augen und den Zug von Altersresignation um den Mund überliefern, ihren Wert, obgleich das Leben und die Konzentration der plastischen Energien sich aus ihnen verflüchtigt haben, am schlimmsten in der Mantuaner Wiederholung. Eine Hilfe für die Zusammenschau der Überlieferungszweige mag das ungefähr gleichzeitige, freilich nicht ganz gleich bedeutende Bildnis der Münchener Glyptothek G 11 (Abb. 148/9) geben, in dem sich eine kraftvolle Plastik und ein reicher Realismus miteinander vermählen.

Daß dieses Altersbildnis Ciceros mit viel Wahrscheinlichkeit bis in die Nähe seines Todesjahres heraufgerückt werden kann, ist schon gesagt worden. Auch der Stil läßt sich kurz vor 40 nachweisen. Der ausgezeichnete Bildniskopf im Braccio Nuovo (G 9: Abb. 144) kann seine Ausführung in flavischer Zeit so wenig verleugnen, daß man diese um das Jahr 80 nach Christus setzen möchte. Trotzdem ist er eine Kopie nach einem spätrepublikanischen Porträt, wie er auch von allen Kennern bisher der vorkaiserzeitlichen Kunst zugerechnet wurde. Und hier ist es wiederum das späteste Cicerobildnis, neben das er sich stellt[1] und mit dem das Original zweifellos noch näher zusammenrückte. Kurze und flache, kräftig gekrümmte Locken umgeben die Stirn an dem antik erhaltenen Vorderkopf in ganz ähnlicher Anordnung; sogar der dünne, über der Stirnmitte vorgekämmte und nach links gestrichene Schopf kehrt wieder. Die beherrschende Stirn, hoch und klar geformt, mit ihren ähnlichen Einkerbungen, die plastisch angedeuteten Brauen und ihre Umgebung, die fleischigen Wangen, die Formen der von den Wangen zum Doppelkinn herabhängenden Fettanlagerungen, welche die Kinnlade überdecken und ihren linearen Verlauf unterbrechen, — all dies läßt immer neue Übereinstimmungen entdecken. Vor allem aber verbindet beide Bildnisse die gleiche plastische Kraft, die das mächtige Volumen des Hauptes erfüllt, gliedert und zum Sprechen bringt. Sie könnten Werke des gleichen Meisters sein, und nur die nicht unbeträchtlichen Stilveränderungen, die G 9 durch den flavischen Kopisten erfahren hat, machen es unmöglich, über diese Vermutung hinauszukommen. Wegen seiner unleugbar großen Ähnlichkeit mit dem Bildniskopf auf den zwischen 42 und 40 geprägten Goldmünzen des Cn. Domitius Aheno-

[1] Vgl. auch Amelung a. O.

barbus (Abb. 145)[1] hat man nun immer wieder das Porträt des Braccio Nuovo mit diesem Feldherrn und Parteigänger des Brutus und des Antonius in Verbindung gebracht. Wenn sich diese Benennung auch nicht erweisen läßt, so bleibt doch die wichtige Tatsache, daß der Stil dieses Bildnisses und damit auch des Altersporträts des Cicero auf Münzen kurz vor 40 auftritt. Wiederum bestätigt sich so die Datierung, die durch biographische und allgemeine Erwägungen nahegelegt wurde.

Diese Bildnisse werden ergänzt durch drei weitere, die sich mit jenen zu dem Bild einer um 40 arbeitenden Werkstatt zusammenfügen. Der eindrucksvolle, aber nicht eben fein gearbeitete Kopf in Mailand G 10 vereinigt die massige Fülle des sogenannten Domitius Ahenobarbus (G 9) mit der Augenbildung und dem Blick des greisen Cicero (G 8), die hier Zug für Zug wiederkehren. Das weiche, in lang gezogenen Locken seitlich des kahlen Schädels hinter die Ohren zurückgestrichene Haar begegnet, hier etwas kürzer gehalten, in dem ebenso weichen Greisenhaar des prachtvollen Münchener Kopfes G 11 wieder (Abb. 148/9), der, wie schon bemerkt wurde, den Stil des originalen Ciceroporträts in seiner ursprünglichen Tonfülle reiner bewahrt hat als dessen Wiederholungen selbst. Auch dessen charakterisierende Kunst findet sich in zahllosen Einzelheiten wie in der Zeichnung der Augen und der Wangenpartie unter den Tränensäcken wieder. In dem Kopenhagener Bildnis G 12 (Abb. 150/1) ist endlich trotz der späten Kopie mit Sicherheit die Hand des Meisters von G 11 wieder zu erkennen.

Wo die Überlieferung den Blick auf das Original frei gibt, sind es Meisterwerke der römischen Porträtkunst: der Cicero (Abb. 142/6) in der Fülle des beginnenden Alters, welches die nachlassende körperliche durch die geistige Sicherheit ersetzt, bedeutend und doch voll menschlich-persönlicher Hintergründe; der Greisenkopf in München (Abb. 148/9) mit seiner welken Stirn, dem formlos erschlafften Mund und den scharf blickenden Augen nicht ohne Witz und Güte, dem die rührenden Reste einstiger Schönheit und das zart gelockte Greisenhaar eine ergreifende Würde geben, — Schwäche und Zerfall, aufgehalten durch einen noch nicht kapitulierenden Willen und erträglich gemacht durch erworbene Lebensweisheit, ein menschliches Drama, aber ganz undramatisch beschrieben mit der annalistischen Wirklichkeitstreue der Römer; und als Gegenbild dazu der griesgrämige Alte in Kopenhagen (Abb. 150/1). Der zu Beginn der vierziger Jahre noch strenge Realismus dieser Richtung findet kaum zehn Jahre später eine Bereicherung und Vertiefung, die der römischen Kunst einige der packendsten Bildnisse geschenkt hat. Ihre lebendige Wirkung beruht darauf, daß auch der geringfügigste Einzelzug herauswächst aus einer groß gesehenen und von physischen Kräften erfüllten, ganz aus dem organischen Gefüge des menschlichen Hauptes entwickelten plastischen Form. Andrerseits ist es gerade die an dem Vorbild der klassischen Bildniskunst der Griechen gewonnene objektive und zeitlose, undramatische und neutrale Form, welche die Ausbreitung eines realistischen Porträtstils eigentümlich römischer Prägung begünstigte. Es kommt um 40 zu einem kräftigen Wiederaufleben jenes altrömischen, biographischen Realis-

[1] Bernoulli I Münztaf. 3, 74. Grueber, CRR. II 487 und III Taf. 112, 14. Vessberg Taf. 9, 4. Zur Frage der Identifikation zuletzt P. Arndt im Text zu ABr. 831/2. Wenig überzeugend schlägt Vessberg, 152 ff., vor, auf der Münze nicht den Imperator, sondern seinen im Jahre 48 verstorbenen Vater L. Domitius Ahenobarbus zu erkennen; selbst dann müßte man, wie auch Vessberg meint, annehmen, daß das zugrundeliegende Bildnis erst am Ende der vierziger Jahre geschaffen wurde.

mus, der sich drei Jahrzehnte früher in den Bildnissen unserer Restio-Gruppe D zum erstenmal entfaltet hatte. Allerdings spielt sich dies jetzt auf einer ganz anderen Ebene ab; und der sehr lehrreiche Vergleich etwa des Münchener Kopfes G 11 mit dem nicht weniger großartigen, aber ein Menschenalter früheren Bildnis Torlonia 535 (D 1) zeigt besser als alle Worte, wie alle die zahllosen charakterisierenden Teilformen, die dort von außen abgegriffen und einem unsicheren Volumen aufgeschrieben sind, hier von dem neuen Begriff des Organischen her eine Auslese, Deutung, Vereinheitlichung erfahren und aus dem lebenden Ganzen heraus neugestaltet werden (Abb. 85/6/91 und 148/9). Zwischen den durch diese scheinbar so ähnlichen Köpfe vertretenen Stufen der römischen Porträtplastik, die eine flüchtige Betrachtung gleichsetzen könnte[1], liegt die für die römische Bildniskunst so folgenreiche Gewinnung einer eigenen römischen plastischen Form, die vom Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels ab der barocken (E und F) und der klassizistischen Strömung (G) verdankt wird.

Durchbruch zur klassischen Bildnisform der Augustuszeit

Von der ältesten Fassung des Cicerobildnisses (G 1: Abb. 156) nimmt nicht nur eine zunehmend realistische, sondern ebenso eine idealisierende Richtung ihren Ausgang. Ihr gehören die Bildnisse G 13 bis G 20 an. Berücksichtigt man, daß das älteste und die jüngsten Glieder dieser Reihe, der Kopenhagener Kopf G 13 (Abb. 157/63) und die um ein bis zwei Jahrzehnte jüngeren Bildnisse des Museo Chiaramonti G 17 und 18 (Abb. 159/60/4/5) durch Familienähnlichkeit und eine auffallende Verwandtschaft der Porträtauffassung miteinander verbunden werden, so möchte man die von ihnen umklammerte Reihe mindestens als Erzeugnisse einer Werkstatt betrachten. Jedenfalls vollzieht sich in diesem Kreis ein kunstgeschichtlich bedeutender Vorgang: der Übergang von dem stark griechisch gefärbten Klassizismus des ältesten Cicerobildes zur römischen Klassik.

Der angeblich aus Frascati stammende Kopf in Kopenhagen G 13 (Abb. 157/63) ist zwar als Porträt eine starke Leistung, läßt jedoch in der Oberfläche und der Durchformung der Einzelheiten die letzte Feinheit der bedeutenden hauptstädtischen Bildnisse vermissen[2]. Er darf als eine gleichzeitige, für die latinische Kleinstadt bestimmte oder dort ausgeführte Kopie nach einem Urbild aus einer führenden stadtrömischen Werkstatt betrachtet werden, deren Wirksamkeit nach der Jahrhundertmitte beginnt. Denn der Porträttypus — der verhältnismäßig kleine, sehnige Kopf auf dünnem, faltigem Hals mit stark vortretendem Adamsapfel, die scharf geprägten Züge, der Ausdruck des Machtmenschen — entspricht Zug um Zug dem Grundtypus des Cäsarkopfes auf den Münzen der Jahre 44 und 43, so zahlreich und kaum faßbar auch die Varianten sind, in denen sich die Stempelschneider ergingen[3]. Auch das Bildnis des Numonius Vaala, das auf Münzen

[1] So Fr. Poulsen im Skulpturenkatalog der NCG. (1940) 390 zu Nr. 570.

[2] Man beachte z. B. die grob herausgehauenen, nach den Schläfen zu abgetreppten Schläfenhaare, eine Formel, die noch aus dem spätsullanischen Porträt um 70 stammt, aber sich durch die Gruppen E und F weiter vererbt (E 7 und F 1).

[3] Grueber, CRR. III Taf. 54, 6, 8—11, 15—20; Taf. 55, 4, 13. Bernoulli I Münztaf. 3, 57—63. Vessberg Taf. 6, 1—8; 7, 1—6.

von 40 in zwei Spielarten auftritt, folgt diesem Typus und erscheint obendrein durch eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit dem Kopenhagener Bildnis G 13 verbunden[1]. Der Münzmeister C. Numonius Vaala konnte nicht seinen eigenen Kopf auf das von ihm herausgegebene Geld schlagen lassen. Da er keine bekannten Vorfahren besaß, ist damit zu rechnen, daß er, wie im folgenden Jahr L. Livineius Regulus[2], das Bildnis seines Vaters wählte. Dieses braucht nicht lange vorher geschaffen zu sein; man denkt an die Zeit des plastischen Vorbildes der genannten Cäsarmünzen, das jedenfalls vor 44 entstanden ist. So ergeben sich auch für den Kopenhagener Porträtkopf die Jahre um oder kurz vor 45 als wahrscheinliche Entstehungszeit. Ferner rät der bezeichnende, über der Stirn überhängende Haarschopf, der wohl nicht ohne persönliche Absicht des Trägers an die Haarmode des Pompeius (F 4) und des Originals des Münchener „Sulla" (F 9) vom Ende der fünfziger Jahre anknüpft (vgl. Abb. 117/68), nicht allzuweit mit dem Ansatz herabzugehen. Man hat in ihm Appius Claudius Pulcher, den Erbauer der kleinen Propyläen in Eleusis, vermutet, der im Jahre 48 starb[3]. Der Stil widerspräche dieser Benennung nicht. Die Haartracht würde zu dem Parteigänger des Pompeius, das Raubvogelgesicht zu dem begabten und habgierigen, geschickten und bedenkenlosen, bis zum Aberglauben religiösen Manne nicht schlecht passen. Beweisen läßt sich die Gleichsetzung nicht. Aber wenn auch der Kopenhagener Kopf ein Nachzügler sein sollte, so wurzelt doch sein Stil spätestens in der Mitte der vierziger Jahre.

Dieser Porträtstil eröffnet mit aller Entschiedenheit die Tätigkeit einer blühenden Werkstatt und enthält schon alle Grundzüge jener Eigenart, die ihre spätere Bedeutung begründen sollte. Er verrät trotz der leicht provinziellen Arbeit des Kopfes noch die Nähe der ersten Fassung des Cicero (G 1) und setzt sich doch zugleich fühlbar von ihr ab. In strenger Auslese ist die Charakteristik auf wenige bedeutende Züge gestellt: die etwas enge Stirn, die bezeichnenden, wie Fledermausflügel nach außen aufgeklappten Brauen, der schmallippige Mund mit den ihn umspannenden Hautfalten, das niedrige und breite Kinn. Über den Cicero hinaus geht das straffere System, in welches diese Züge gebracht sind: symmetrische Anlage, Ähnlichkeitsbeziehungen wie zwischen den hochgeführten Brauen und der betonten Haargrenze über der Stirn, fächerförmiges Ausstrahlen der Linien von den inneren Augenwinkeln aus. Dies führt weder eine dramatisch-momentane Wirkung herbei wie im frühhellenistischen Porträt und in der Gruppe E (vgl. Abb. 103—6), noch erweckt es die Ahnung einer harmonischen, auch den Menschen umfassenden Gesetzlichkeit wie im spätklassischen Porträt der Griechen und noch an dem Cicero, sondern es dient dem Zusammenschluß und der Monumentalisierung der Persönlichkeit. Das Bildnis ist wie der Cicero ganz auf dem plastischen Gerüst aufgebaut, das sich in ruhiger Gegenständlichkeit entfaltet. Die starken Helldunkelkontraste üben keine vereinheitlichende Funktion aus wie in der Sorex- und Pompeiusgruppe (E und F), sondern untermalen die plastische Modellierung an Wangen und Kinn oder unterstreichen die Porträtabsicht, indem sie wenige Akzente unter dem Haar, um die Augen und um den Mund setzen; selbst der in die Stirn hereinhängende Haarschopf ist nicht

[1] Grueber III Taf. 56, 2. Catal. Naville Nr. 10 (1925) Taf. 75, 1433. Nr. 11 (1925) Taf. 7, 130. Vessberg Taf. 8, 6—7.

[2] Grueber, CRR. I 579f.

[3] L. Curtius, RM. 54, 1939, 128f.

wie bei den etwas früheren Bildnissen des Pompeius (F 4) und des Münchener „Sulla“ (F 9) malerisch aufgelöst (vgl. Abb. 117/23/68)[1], sondern als geschlossene plastische Masse behandelt. Trotzdem ist der bei dem Cicero G 1 noch so griechisch empfundene Formenbau verändert. Es fehlt das zarte und intime Leben der Oberfläche, die Betrachtung ist nüchterner geworden[2]. Die Einheit der Plastik als Ausdruck des physischen und des Porträts als Ausdruck des geistigen Lebens, die bei dem Cicero dem griechischen Bildnis noch nahesteht, ist gelockert. Die Sprache des Kopenhagener Kopfes bedient sich einmal der groß geformten Flächen, zum andern — in dem geschlossenen Profil und den bewegten Zügen des Antlitzes — einer betont linearen Zeichnung, welche die Plastik zusammenhält und alles Wesentliche der Persönlichkeitsschilderung trägt. Reduktion der griechischen Idealität auf eine römische, beschreibende Sachlichkeit, des griechischen auf einen römischen Klassizismus, der in seinen Anfängen die reine plastische Form noch als ein Fremdes empfindet. Auch dieser festigt die Gestalt. Aber während das klassische Bildnis der Griechen das Individuum übersteigt und das Wesenhaft-Individuelle und die Heroisierung anstrebt, bleibt hier alle Steigerung der Form in den Schranken der Personalität. Das Wesenhafte wird zum Charakter, das Welthafte zur zähen Selbstbehauptung in der Welt, das Geistige zum Geistvollen, die Schönheit zum Adel des Blutes oder der Person. Es ist kein Zufall, daß in diesem ersten Klassizismus römischer Prägung die endgültige Form für das Porträt des römischen Machthabers, endlich des Weltherrschers gefunden wird.

Nicht nur das Cäsarbildnis der Münzen von 44/3, sondern auch die drei frühesten erhaltenen Fassungen des Cäsarporträts sind nämlich aus dieser Richtung hervorgegangen. An ihrer Spitze steht der merkwürdige Marmorkopf aus Tusculum im R. Castello zu Agliè (G 14), der einst in eine Statue eingesetzt war und sich von allen kaiserzeitlichen Cäsarbildnissen so stark unterscheidet durch die Einfachheit seiner Formensprache und durch die zarte Zurückhaltung, mit der an das stets vieldeutige Geheimnis menschlicher Größe gerührt ist (Abb. 152/4/5). Die Ergriffenheit des Porträtisten durch das lebendige Bild des überwältigenden Mannes ist hier stärker als an den späteren Bildnissen zu spüren. Der lange und dünne Hals der Münzbildnisse aus dem letzten Jahr des Diktators kehrt unter den plastischen Köpfen allein hier wieder. Die Einbuchtung des Schädels über dem Scheitel, so daß das Hinterhaupt aufs neue ansteigt — offenbar eine körperliche Anomalie Cäsars —, ist nur in diesem Porträt festgehalten, vielleicht noch auf den Münzen Korinths von 46—44 zu erkennen[3]. Geisteskraft, großzügiges Planen, zäher Wille und heilige Nüchternheit malen sich in den Zügen. Über allem liegt eine überlegene Ironie. Sie fehlt allen späteren Bildnissen Cäsars und ist wie eine Entschleierung der menschlichen Hintergründe der geschichtlichen Größe. Merkwürdig ist noch ein anderes: die Marmorkopie läßt überall die Eigenart des Originals erkennen, das sich auf einem Tonmodell aufbaute. Im Haar, besonders im Nacken, am Hals, im Gesicht ist allenthalben noch die Arbeit des Modelliersteckens zu sehen. Das Original war zweifellos ein Bronzewerk, das sich eng an das vorausgehende Tonmodell hielt[4].

[1] Zu beachten, daß die vordersten Spitzen der Stirnhaare am „Sulla“ modern ergänzt sind.

[2] Am besten eignet sich für den Vergleich beider Werke die linke Kopfseite, die auch an dem Cicerobildnis G 1 gut erhalten und überliefert ist (Abb. 137).

[3] British Museum, Coins of the Gr. Cities, Corinth etc. Taf. 15, 2. Boehringer Taf. 9, 27.

[4] Eine ganz ähnliche Konservierung des Tonmodells im Bronzeguß findet sich an dem Haar, besonders am Hinterhaupt und im Nacken, des ebenfalls dem 1. Jahrh. angehörenden Bronzekopfes eines Apollon aus Salerno, Boll. d'Arte 31, 1937/38, 137ff. Abb. 1—3. AA. 1937, 427f. Abb. 28/9.

Der Porträtstil mit seiner sparsamen Zeichnung und den wenigen, aber gewichtigen Akzenten ruft die Erinnerung an das Kopenhagener Bildnis G 13 wach. Doch fehlt die Bündelung der Züge in der Gesichtsmitte, die Selbständigkeit des linearen, die Bildelemente tragenden Systems. Dieses ist inniger mit der plastischen Struktur verwachsen. Ein anderes künstlerisches Temperament ist auch in dem plastischen Bau zu verspüren, der alle Teilformen in großen und klaren Flächen sammelt und darin mehr in der Linie des ältesten Cicerobildnisses G 1 (Abb. 135/7) liegt. Zum erstenmal in den Anfängen des klassizistischen Bildnisses und an der überragenden Gestalt des ersten Cäsar glückt diesem Meister der Schritt ins Monumentale und in eine strenge, von der griechischen ganz verschiedene, persönlichkeitsgebundene Idealität. Schon diese Monumentalisierung vermöchte über die Frage zu entscheiden, ob dieses Cäsarbild noch zu Lebzeiten des Staatsmannes entstanden sein kann. Einzelheiten deuten ebenfalls auf eine etwas spätere Zeit. Die Anordnung des Haares stimmt auf der rechten Kopfseite im allgemeinen mit derjenigen der Cicerobildnisse zusammen, — ein weiterer Hinweis auf Werkstattzusammenhänge. Auch die andere Seite verleugnet diese Tradition durchaus nicht. Enger jedoch geht an dieser Stelle der Cäsar aus Tusculum mit seinem stilistisch nächstverwandten Gegenstück, dem leider sehr zerstörten Bildniskopf in Kassel G 15 (Abb. 153) zusammen. Was dort von dem noch am besten erhaltenen Haupthaar zu erkennen ist, das Relief und der Bewegungszug der weichen, lang hingeschlängelten Strähnen, stellt diesen nun zeitlich neben die Bildnisse um die späteste Cicerofassung (G 8), besonders den Kopf in Mailand (G 10), also in die Jahre um 40. In dieser Zeit ist auch die strenge Größe des Porträts am ehesten zu verstehen. Denn auch auf den stadtrömischen Münzen setzt gerade in diesen Jahren die erste Monumentalisierung des Cäsarkopfes ein, deren Absicht sich am deutlichsten in der wirkungsvollen Isolierung des Kopfes innerhalb des freien Münzgrundes ausspricht. Die auch im Stil dem ältesten Marmorbildnis recht ähnliche, monumentale Durchgestaltung beginnt um 43 mit den Münzen des L. Flaminius Chilo[1] und setzt sich über die Denare des L. Mussidius Longus[2] um 39 bis zu den Münzen des Ti. Sempronius Gracchus und des Qu. Voconius Vitulus[3] um 38/7 fort.

Das bedeutende Cäsarbildnis vom Typus des Kopfes aus Tusculum (Abb. 152) ist also keinesfalls, wie man zunächst glaubte, noch zu Lebzeiten des großen Mannes geschaffen. Solche zeitgenössischen Bildnisse fehlen ganz, und es ist sehr zweifelhaft, ob sie uns je ein glückliches Geschick bescheren wird. Dafür ist es das älteste erhaltene, in dem man immerhin noch etwas von der unmittelbaren Wirkung des vor wenigen Jahren Verstorbenen zu verspüren glaubt. Und die Spur der einfachen und starken Schöpfung ist auch in den späteren Fassungen des Cäsarporträts nicht verloren gegangen. Selbst an der klassischen Fassung augusteischer Zeit, dem Caesar Chiaramonti und seinen Wiederholungen[4], klingt ihr strenges Formengerüst noch durch alle spätere Figuration hindurch, unbeschadet aller Abhängigkeit dieser Fassung von dem gleich zu berührenden Pisaner Cäsartypus (G 19).

[1] Bernoulli I Münztaf. 3, 53—56. Grueber, CRR. III Taf. 55, 13. Boehringer Taf. 8, 9. Vessberg Taf. 7, 7—9.

[2] Bernoulli a. O. 65. Grueber III Taf. 56, 18—20.

[3] Bernoulli a. O. 66/67. Grueber III Taf. 58, 19/20 und 57, 22. Boehringer Taf. 9, 31 und 29.

[4] Amelung I 376 Nr. 107. ABr. 513/14; die Wiederholungen: L. Curtius, RM. 47, 1932, 218ff. C—F, Taf. 49—53 und Abb. 11—14. Boehringer Taf. 24/25. 37.

Unmittelbar führt der Weg vom Tusculaner Typus G 14 zu der zweitältesten Fassung des Cäsarbildnisses, dem Kopf Torlonia G 16 (Abb. 158/62). Diese einzige erhaltene Kopie ist schwach; sie gleitet ins Weichliche, fast Sentimentale ab, nimmt der Formensprache alle Bestimmtheit und Sicherheit, der Porträtauffassung den zentralen und zusammenhaltenden Gedanken und erfaßt nur in der Profilansicht etwas von der geistvollen Absicht des Urbildes. Durch beträchtliche Ergänzungen — außer der Nase an Kinn, linker Wange und linkem Brauenbogen zahlreiche Flickungen und neuere Überarbeitung — ist sie nicht besser geworden. Trotzdem besitzt sie als Zeugnis für ein frühes und datierbares Cäsarbildnis einen nicht geringen Wert. Die Zeichnung der Stirn — die beiden Querfurchen über den beiden senkrecht, von der Nasenwurzel aufsteigenden Falten —, die Gliederung der Wangen, die Züge um den Mund hat dieser Cäsar von dem älteren G 14 (Abb. 152) übernommen. Freilich fehlt die Strenge des Aufbaus und der Zug ins Monumentale. Dafür sind die Proportionen des Gesichts verändert, vom Länglichen in das Gedrungene, Zusammengeballte; und selbst die verschwommene Kopie kann die wesentlich stärkere Konzentration der Züge in der Gesichtsmitte nicht verdecken. Der Schöpfer dieses Bildnisses steht der Art des Kopenhagener „Claudius Pulcher" (G 13: Abb. 157) wieder viel näher. Wie nahe, zeigt der Vergleich weniger der verunglückten Vorderansicht als der gut erhaltenen rechten Seitenansicht mit dem Profil des Kopenhagener Kopfes (Abb. 162 und 163). Auch die massiven, durch stark schattende Einschnitte voneinander getrennten Haarzacken über der Stirn haben dort ihre Vorläufer. Es wäre denkbar, daß der Schöpfer des Cäsar aus engster Berührung mit dem Meister des „Claudius Pulcher" hervorgegangen ist. Wahrscheinlicher ist es, daß wir vor zwei Werken des gleichen Meisters stehen, dessen große Bedeutung schon von dem Kopenhagener Bildnis (G 13) abzulesen war. Die etwa zehn, zwischen diesen beiden Porträts liegenden Jahre sind nicht spurlos an dem Stil vorübergegangen. Die lineare Zeichnung, in der dort die Porträtzüge gesammelt erscheinen, ist hier inniger mit der blühenden und reicheren Plastik des Gesichts verschmolzen. Das bedeutet mitnichten nur eine persönliche Entwicklung. Grundelemente letzten Endes ganz verschiedener Herkunft, die plastische Form der Griechen und der im Ursprung ganz unplastische Porträtbegriff der Römer, finden langsam, nachdem sie schon mannigfache Mischungen erfahren haben, ihre letzte Vereinigung in einer römisch-klassizistischen Bildnisform.

Der Caesar Torlonia (G 16) enthält jedoch einen völlig neuen Zug von weittragenden Folgen. Das ist das weit geöffnete, groß blickende Auge, dessen Apfel eine kräftige Wölbung aufweist. Dieser Zug erfährt in den folgenden Bildnissen (G 17—20) eine immer entschiedenere Gestaltung und bestimmt zunehmend den Ausdruck des Porträts. Von dem Sinn und der Datierung dieser Erscheinung kann deshalb erst in diesem späteren Zusammenhang die Rede sein.

Die beiden Köpfe des Museo Chiaramonti (G 17 und 18), Bildnisse aus der gleichen Familie und Werke desselben Meisters, sind von hervorragender Arbeit und geeignet, unsere Vorstellung von der vorauszusetzenden Qualität auch des verlorenen Urbildes des Cäsar G 16 zu unterstützen. Zugleich erscheint ihr Stil (Abb. 159/60/4/5) als eine Weiterentwicklung in gerader Linie. Der plastische Bau hat an physischer Kraft, Fülle und Reichtum zugenommen. Die lineare Konzentration der Züge in der Gesichtsmitte hat sich, mehr noch in dem jugendlichen Antlitz von G 18 als in dem faltigen des alten Mannes G 17, ganz in eine plastische verwandelt, selbst die buschigen Brauen von G 17 sind in eine rein plastische, herabhängenden Warzen vergleichbare Form umgegossen.

Ebenso ist das Haar aus seiner nur andeutenden Rolle befreit und in die plastische Bewegung mit hineingezogen. In weicher Masse umgibt es das Haupt, hängt es im Nacken, die langen und geschwungenen Locken in mehreren Schichten übereinanderliegend, sich überkreuzend, sich ineinander verflechtend, jede einzelne in ihrer objektiven Gestalt plastisch erfaßt, scharf durchziseliert am noch jugendlichen Haar von G 18, unbestimmter gelassen an dem dünneren Greisenhaar von G 17. In der Plastizität und Ausdruckskraft geht dieses Haar über die Haardarstellung des spätesten Cicerobildnisses (G 8) und seiner Verwandten (G 9—11) um 40, in der die klassizistische Strömung zu einer ersten plastischen Auflockerung gelangt war (Abb. 142/3/4/8/50), um einen guten Schritt hinaus; es entwickelt das Haar des um einiges vorausgehenden Kopfes in Kassel (G 15: Abb. 153) weiter. Noch sicherer als an dem Cäsar Torlonia (G 16) ist das große Auge gebildet. Der Augapfel zeigt die gleiche starke Wölbung, aber die Reinheit und überlegene Ruhe des Blicks erscheint in dem von keinen störenden Schatten unterbrochenen Oval der schmalen und scharfen Lidränder stärker gefaßt und nicht mehr wie dort durch die hängenden Tränensäcke herabgezogen. Auge und Blick sind aufs neue zum Brennpunkt in der Ausdruckswelt des Porträts geworden.

Diese Feststellungen treffen Wort für Wort für die dritte und in ihrer geistreichen Konstruktion großartigste Fassung des Cäsarporträts, den Pisaner Typus (G 19: Abb. 161/6)[1] zu, dessen Original damit seinen kunstgeschichtlichen Ort findet. Wie weit alle individuellen Züge aus der physischen Grundlage entwickelt und Ergebnis der plastischen Entfaltung sind, ist noch deutlicher als an den fleischigeren Köpfen G 17 und 18 (Abb. 159/60/4/5) zu sehen. Der Knochenbau des Schädels und die darüber liegenden Sehnen formen das Gesicht und seinen Ausdruck. Gleich der erlesene Reichtum an Einzelheiten wie an dem gut vergleichbaren Altmännerkopf G 17: die hohlen Schläfen, das plastisch sich heraushebende Jochbein mit dem Ansatz des Brauenbogens, die Mulde vor dem Ohr, die gefalteten Wangen; gleich die klare Abgrenzung der Formen und andrerseits die bindende Überwölbung alles Einzelnen durch weitgespannte Flächenzusammenhänge. Ein so volles Haar wie an den Köpfen Chiaramonti hätte Cäsar, dessen Haarwuchs schwach war, nicht angestanden. Und doch legt sich das dünnere und flachere Haar in die gleichen Bahnen wie bei G 17 und 18 und lassen sich viele Lockenmotive hier wie dort auffinden. Die Großheit des Auges endlich ist bis in alle Einzelheiten der Bildung hinein die gleiche und scheint erst hier ihre volle Ausdrucksgewalt zu erreichen.

Diese drei zusammengehörigen Bildnisse werden aber unter sich, mit dem Cäsar Torlonia (G 16) und dem „Claudius Pulcher" in Kopenhagen (G 13) noch durch ein viel engeres Band verbunden: sie sind alle fünf ohne jeden Zweifel Werke eines überragenden Meisters, die sich auf mindestens anderthalb Jahrzehnte verteilen. Die Zusammenstellung der Vorder- und Seitenansichten in den Abbildungen 157—166 klärt rascher darüber auf als lange Ausführungen. Die im vorigen beschriebene Entwicklung zwischen dem ältesten und dem jüngsten Glied spiegelt den geradlinigen, nur zwischen dem „Claudius Pulcher" und dem Cäsar Torlonia durch eine größere zeitliche Lücke unterbrochenen Werdegang eines sehr persönlichen Künstlertemperaments. Das Gegenbild eines

[1] Von der von L. Curtius, a. O. 218f., gegebenen Replikenliste des Pisaner Typus sind hier die Köpfe C—F abgetrennt: sie gehören zu einer selbständigen Neufassung, dem oben erwähnten Typus Chiaramonti 107, der eine großartige, aber von jenem ganz verschiedene Deutung Cäsars gibt. Die tatsächlichen Repliken des Pisaner Kopfes in Florenz und Turin sind stark verändert und geben für das Original nichts aus.

ganz anders gearteten Porträtisten der gleichen klassizistischen Richtung und damit die Gegenprobe liefert der älteste Cäsartypus aus Tusculum (G 14: Abb. 152/4/5), der zeitlich die oben genannte Lücke füllt. Die Charakterisierungskunst des Meisters ist eine sehr vielseitige. Die Formen der Stirn und des Mundes, die Augen und ihre Umgebung, insbesondere die Brauen, der Zug und die Gliederung der Wangen sind die immer wieder anders gefaßten Sammelpunkte des individuellen Ausdrucks. Und doch entwickelt er in allem Reichtum eine typische physiognomische Sprache. Der Mund ist je zweimal fast genau gleich geformt: schmallippig, mit verschieden auslaufenden Mundwinkeln beim „Claudius Pulcher" (G 13) und dem Pisaner Cäsar (G 19), spöttisch geschürzt und mit stark herabhängender Unterlippe bei den Bildnissen Chiaramonti (G 17 und 18). Die Magie der bewegten Brauenführung läßt er bei G 13 und G 17 in ganz ähnlicher Weise spielen. Die Unterlippe ist bei G 13, 16, 17 und 18 gleichermaßen durch ihre muskulöse Struktur mit den Wangen verbunden und vom Kinn abgesetzt. Das Haar von G 16—19 weist trotz verschiedener plastischer Entwicklung in Anordnung, Zeichnung und zahlreichen Einzelmotiven, zum Beispiel in der unter dem fülligeren Stirnhaar hervorlugenden Schläfenlocke an G 16 und 17/18, mannigfache Übereinstimmungen auf. Und so ist noch an vielen Stellen der gleiche künstlerische Intellekt und die gleiche formende Hand zu beobachten. Nach seinen eindrücklichsten Bildnissen G 17 und G 18 möge dieser bedeutende Porträtist den Namen des „Chiaramonti-Meisters" tragen.

Seiner Reifezeit werden wahre Meisterwerke verdankt: der „kaustische Philosoph" (G 17), rational und kritisch, ein geistiger Zeitgenosse Voltaires; der „Prätor" (G 18), ebenso Feuerkopf wie gewinnend, ebenso ehrgeizig wie berechnend. Und endlich der Pisaner Cäsar (G 19): wie aus Stahlbändern geflochten die Züge des Antlitzes voll kalter Leidenschaft, das Charisma der Sendung in den Augen, das Glück des Planens und Vollbringens auf der Stirn. Der Diktator gesehen vom Erlebnis des jungen Oktavian her, zum erstenmal der Typus des römischen Herrschers, dem des hellenistischen (vgl. Abb. 116) gegenübergestellt. Der plastische Reichtum dieser Bildnisse ruft die Formenfülle der Porträts um das späteste Cicerobild ins Gedächtnis, etwa des Alten in München (G 12: Abb. 148/9), aber er ist anderer Art. Klassizistisch ist die Grundlage in beiden Fällen. Indessen hier bricht diese kraftgeladene Mannigfaltigkeit nicht in altrömischen Realismus aus. Sie ist das Ergebnis einer strengen Auswahl. Verborgene Symmetrien nehmen ihr alles Zufällige und steigern das Individuelle zum Typus. Die Großheit der Form, eigentümlich verbunden mit der dem römischen Gefühl eingebundenen ruhigen Sachlichkeit der Formenbeschreibung, beherrscht den Eindruck. Es ist Monumentalität im Sinne der in sich ruhenden Gestalt. In diesem Stil gewinnt das groß blickende, ideal geformte Auge seinen Sinn. Es erinnert an das der griechischen Heroenstatuen des fünften Jahrhunderts. Hier aber erscheint es im engsten Zusammenhang mit den individuell bestimmten Gesichtszügen. Es ist wie ein klares Fenster, durch das man in eine innere Welt schaut (G 17), wie ein Licht, das die Kraft des Geistes ausströmt (G 18), wie ein Spiegel, über dem der Glanz des Erhabenen liegt (G 19). Durch diesen Blick haben die Bildnisse an einer großen, über die alltägliche Wirklichkeit erhobenen, ideellen Welt Anteil (Abb. 159/61). Das ist das Griechische an ihnen. Römisch ist die Bindung an eine individuelle, geschichtliche Existenz.

Von dem Chiaramonti-Meister stammen die geistvollsten Porträts aus den letzten Tagen der Republik, geistvoll in ihrer besonderen Verbindung von Persönlichkeit und Typus, Geschicht-

lichkeit und Äternität[1]. Hierauf beruht die römische Form der Idealität. Die klassisch-römische Porträtform vollendet sich in den Werken dieses Meisters.

Die reifen Werke des Meisters finden ihre Datierung durch die Augenform. Ihre Aufnahme in die römische Porträtplastik vollzog sich, wie nicht anders zu erwarten, im griechischen Osten. Auffallend ist ihre Verbindung mit dem Porträt des Triumvirn M. Antonius[2]. Während sein Bildnis auf den in Rom geprägten Münzen diesen Zug nicht enthält, tritt er auf den Münzen des Ostens seit dem Jahre 41 auf, besonders betont auf den Münzen von 36—34. Auch der Bruder L. Antonius hat auf den östlichen Münzen von 41 das weit geöffnete Auge[3]. Es ist das „Ptolemäerauge"[4]. Wann hat dieser Zug in die stadtrömische Plastik Eingang gefunden? Zeitlich festgelegt ist er an dem wunderbaren Bildnis des jugendlichen Octavianus auf den Münzen des Jahres 29 (G 20: Abb. 167). Es ist indes nicht mehr das vorquellende, Kraft ausstrahlende und Besitz ergreifende Auge der Ptolemäerköpfe bis auf Antonius; in ihm malt sich, entrückt allen irdischen Machtkämpfen, die noch in den Bürgerkriegen jeder Kraft eine Gegenkraft entgegenwarfen, unbestrittener, erhabener Glanz. Es gehört zu einem ganz anderen Wesen als dem des hellenistischen Herrscherbildes und zeigt römische Äternität, Form und Geist des Cäsar vom Pisaner Typus (G 19). Das Original dieses Typus wird in den Jahren um 30, vielleicht nach der Schlacht bei Aktium geschaffen sein. Die griechische, idealisierende Augenform muß jedoch schon früher, vor dieser letzten Verwandlung, in Rom heimisch geworden sein. Die Bildnisse des Museo Chiaramonti (G 17 und 18) zeigten noch die östliche Form des stark vorgewölbten Augapfels. Ihnen geht der Cäsar Torlonia (G 16) voraus (Abb. 158/60). Er verhält sich zu dem Pisaner Cäsar wie die Münzbildnisse des zweiten Triumvirats zu dem Octavian von 29[5]. Diese ganze Gruppe findet also ihren Platz in der Zeitspanne von der Mitte der dreißiger bis in den Beginn der zwanziger Jahre, und die zweite Fassung des Cäsarbildnisses (Torlonia, G 16) darf um 35 angesetzt werden[6].

Mit der Erkenntnis der engen Nachbarschaft des Pisaner Cäsar und des Octavian der Münzen fällt uns nun noch ein letztes Ergebnis wie eine reife Frucht in den Schoß. Daß das herrliche Porträt des Octavian, das den Münzschneidern zum Vorbild gedient hat, von einem griechischen Künstler im Osten geschaffen sei[7], ist eine unbewiesene Vermutung, die sich im Grunde nur auf die künstlerische Höhe des Bildnisses stützt. Dem widerspricht die tiefgehende Verwandlung des Herrscherbildes in römischer Anschauung. Wie hätte der griechische Osten dieser Jahre ein Porträt wie dieses schaffen können? Erst in Rom ist der späthellenistische Klassizismus wahr-

[1] Ich übernehme dankbar diesen Begriff, der in dem Romverständnis des Grafen Paul Yorck von Wartenburg sein Gewicht erhalten hat (Italienisches Tagebuch 47 und 124), von L. Curtius (RM. 47, 1932, 241); er drückt den römischen Begriff der Zeitlosigkeit am besten aus.

[2] Vgl. auch den Kolossalkopf doch wohl des Antonius, ein freilich sehr provinzielles Werk, Kaschnitz-Weinberg, M. Antonius/Domitianus/Christus Taf. 1—5.

[3] Grueber, CRR. III Taf. 113, 2—3 (41; auch bei dem L. Antonius der Rückseite). Taf. 114, 3 = Bernoulli I Münztaf. 4, 86 (39). Taf. 114, 10—12 (36). Taf. 115, 10—14 = Kaschnitz a. O. Taf. 2 unten. Taf. 115, 15 (32/1).

[4] Bildnis des Ptolemaios Soter im Louvre, R. Delbrück, Ant. Porträts Taf. 23. — Ptolemäer auf Münzen: E. Pfuhl, JdI. 45, 1930 Taf. 2, 9—13 (Ptol. I. Soter), 2, 15—16 und 3, 5—8 (Ptol. II. Philadelphos), 3, 10—11 (Ptol. III. Euergetes), 3, 15 (Ptol. V. Epiphanes), 3, 16 (Ptol. VIII. Euergetes II. Physkon).

[5] Gute Gegenüberstellung bei J. Liegle, JdI. 56, 1941, 93 Abb. 1—2.

[6] Zu dem gleichen Datum gelangte auf anderem Weg L. Curtius, RM. 47, 1932, 226.

[7] J. Liegle a. O. 112 und 119.

haft schöpferisch geworden. Möge er auch ein Grieche gewesen sein, — in Rom muß der Schöpfer des Octavian gesucht werden. Nun ist nicht nur die vornehme Auffassung dieselbe wie beim Pisaner Cäsar (G 19: Abb. 166), — das von den späteren Augustusbildern sehr verschiedene Haar mit den langen, in mehreren Schichten übereinanderliegenden und einander überkreuzenden Haarlocken ist Zug für Zug das Haar des Chiaramonti-Kopfes G 18 (Abb. 165). Das verlorene Octavianbildnis der Münzen, der Ursprung des Augustustypus aller späteren Bildnisse, erscheint als ein weiteres, sechstes Werk des Chiaramonti-Meisters und als seine reifste Schöpfung. Wem sollten wir es zutrauen, wenn nicht dem bedeutendsten Porträtmeister dieser Jahre?

Das Bild, das von der Kunst des Chiaramonti-Meisters gewonnen werden konnte, schließt endlich eine störende Lücke in der verwickelten Überlieferungsgeschichte zweier kolossaler Bildnisse, des „Sulla" (F 9) und des „Marius" (G 4) in München, in denen man lange Zeit Hauptwerke der vorkaiserzeitlichen römischen Porträtkunst zu besitzen glaubte[1] (Abb. 168/70/2/3). Sie stellen Angehörige der gleichen Familie dar und sind trotz verschiedener Porträtauffassung und Stilgrundlage Arbeiten der gleichen Werkstatt. Daß sie, so wie sie erhalten sind, nicht der republikanischen Kunst zugerechnet werden können, bedarf keines Nachweises mehr. Sie sind aber nicht einmal genaue Kopien früher Bildnisse. Beide Porträtköpfe sind vielmehr Neufassungen alter Bildnistypen und sehen als solche auf eine lange Vorgeschichte zurück. Aufrollen läßt sich diese Vorgeschichte nur von rückwärts. Wann sind die erhaltenen Bildnisse geschaffen? Für diese bei reinen Kopien so schwer zu beantwortende Frage liefert der „Sulla", bei dem die Umbildung tiefer geht als an dem „Marius" und sich unter einen einheitlichen Stilcharakter stellt, eine Reihe von Anhaltspunkten. Weit stärker löst sich an jenem (Abb. 168/72) das Muskelgeflecht des Gesichtes als Träger der Mimik aus den Grundflächen des Kopfes, die an dem „Marius" unversehrt den ruhigen Aufbau beherrschen; das Ergebnis ist eine schöne Freiheit, ja fast fessellose Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Diese Lösung beginnt in flavischer Zeit. Das beste Beispiel ist ein schöner Frauenkopf in Berlin[2]. Allein der „Sulla" geht in der Entfesselung der Formen noch viel weiter, und wenn auch Helldunkelwirkungen nicht fehlen, so entfernt sich die Arbeit doch weit von dem weichen malerischen Stil flavischer Bildnisse. Seine Mimik ist kein Oberflächenspiel. Jede Einzelform strotzt von physischen und geistigen Energien, die ihr aus der Mitte zufließen, und ist von ihrer Umgebung klar abgegrenzt. Doch auch die Verhärtung jener Motive in den Porträts des Nerva[3] (vgl. auch Abb. 40) und des Trajan nach 108[4] führt nicht an den plastischen Stil des „Sulla" heran. Seine Neufassung atmet nicht die Luft des römischen Klassizismus trajanischer Zeit; was an ihrer plastischen Oberfläche lebendig wird, verrät vielmehr eine neue Nähe zur griechischen Kunst. Und zwar ist es ein besonderes Idiom der griechischen Kunstsprache, der sich diese römische Richtung verpflichtet fühlt: die pergamenische Skulptur von den großen Galliergruppen bis zu den Altarfriesen, vom Ende des dritten bis zum Anfang des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts. Die Stirn gleicht der eines der am besten

[1] Zuletzt Sieveking 176f. und Vessberg 217f., dem jedoch die Problematik der Bildnisse nicht ganz entgangen ist.

[2] C. Blümel, Römische Bildnisse 16 R 36 und Taf. 26. West II Taf. 11, 38.

[3] Rom, Nationalmuseum: West II Taf. 16, 53. — Vatikan, Kopf der Sitzstatue: oben S. 44 Anm. 7.

[4] W. H. Groß, Bildnisse Trajans (D. Römische Herrscherbild II 2, 1940) Taf. 14c—d (Villa Albani) und 29c—d (Avignon).

erhaltenen Gigantenköpfe vom großen Altarfries[1], ihr Formenaufruhr ist jedoch hindurchgegangen und gedämpft durch eine flächig-klassizistische Anschauung, die ihre Herkunft aus der hadrianischen Kunst nicht verleugnen kann. Die plastische Arbeit des struppigen Haares, das über der Stirn stark unterschnitten und von der Masse des Kopfes losgelöst ist, zieht ihre Anregung sichtlich von Werken wie dem Kopf des Galliers Ludovisi[2], wenn es auch weit einfacher gehalten ist und dessen wilden Schwung entbehrt. Wie dort drehen sich einzelne Locken an der Schläfe, über dem Ohr, im Nacken frei heraus und sitzen nur mit der Spitze auf der Haut oder dem Rand des Ohres auf. Es ist der römische Neubarock des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, frühestens der späthadrianischen Epoche, der gleichen Zeit, in der auch die Kopien der pergamenischen Pasquinogruppe, der großen und der kleinen Galliergruppen in Rom geschaffen wurden[3], — aus dem heraus die Umbildung des „Sulla" entstand. Gleichen Geistes erscheint, obwohl der plastische Stil in einer ganz anderen Tradition steht, das vorzügliche Bronzeporträt des Aelius Verus im Britischen Museum[4]. All dieses läßt sich zwar an dem „Marius" (Abb. 170/3) weit weniger deutlich erkennen; doch besteht kein Zweifel, daß auch hier eine Nachbildung dieser späten Zeit vorliegt.

Dennoch hat das in mehr als einem Jahrhundert nie bezweifelte Gefühl, es müsse sich in irgendeiner Form um Bildnisse aus der Zeit der Republik handeln, nicht getrogen. In beiden stecken, wie schon ausgeführt wurde[5], Urbilder aus der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Den Beweis liefert am „Sulla" das „Pompeiushaar" (Abb. 198/9): der doppelte, zweischichtige Wirbelstern, die ebenfalls zweischichtigen Lagen über dem Vorderkopf, sogar Einzelheiten wie die von rechts her in der oberen Schicht sich über die überhängenden Stirnhaare legenden Hakenlocken. Reiht sich der Kern des Sulla nach dem Abzug alles pergamenisch-neubarocken Überschwangs in die Pompeiusgruppe ein, so schält sich aus dem „Marius" der Cicerotypus heraus, und zwar die früheste Fassung G 1 (vgl. Abb. 135). Kronzeuge für die frühe Datierung des Urbildes ist hier der handwerkliche Porträtkopf aus Praeneste G 3 (Abb. 171), der ganz offenkundige Werkstattformeln mit jenem Urbild gemein hat und kaum später als in der Jahrhundertmitte entstanden sein kann. Allein die Umbildungen der hadrianisch-antoninischen Kunst gehen keineswegs unmittelbar oder ausschließlich auf jene Urbilder um 50 vor Christus zurück. Sie verwerten zugleich eine Redaktion der Bildnisse, die zwischen diese beiden Zeitpunkte fällt. Denn die weit geöffneten und groß blickenden Augen, die dem „Sulla" und dem „Marius" eine erhabene Idealität verleihen (Abb. 170 und 168), können nicht den Urbildern angehört haben: es sind die Augen der Chiaramonti-Gruppe, und zwar ihrer spätesten Phase um den Cäsar des Pisatypus und den Oktavian der Münzen von 29. Auch für diese Redaktion gibt es einen Kronzeugen, den über-

[1] Altert. von Pergamon III 2, Bruchstück 37, Taf. 29 oben rechts. W. von Massow, Berliner Museen 56, 1935, 47f. und JdI. 50, 1935, 73 Abb. 1.

[2] P. Bienkowski, Darstellung der Gallier 7 Abb. 6—7. Fr. Winter, Kunstgesch. in Bildern [2] 348, 3. G. Rodenwaldt, Kunst der Antike[4] 467.

[3] B. Schweitzer, D. Original der sog. Pasquinogruppe (Abh. d. Sächs. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 43 Nr. 4, 1936) 14 und 85. — G. Rodenwaldt, AA. 1938, 388f., schlägt ein Datum nach 167 für die Kopien der Galliergruppen vor und stellt ihren Einfluß auf die römischen Sarkophagwerkstätten fest.

[4] H. B. Walters, Catal. of Bronzes 151 Nr. 834. West II Taf. 43, 157a—c.

[5] S. 90f. und 98f.

lebensgroßen Kopf der Ny Carlsberg Glyptothek 589 (Abb. 169/74)[1], der als Kopie vermutlich in hadrianischer Zeit gearbeitet ist. Daß das Original eine etwas spätere Fassung des gleichen Urbildes war, das auch dem „Sulla“ letzten Endes zugrundeliegt, kann kaum Zweifeln begegnen. Ebenso unzweifelhaft ist dieses aber eine Schöpfung der Chiaramonti-Werkstatt gewesen. Mit ihr teilt es die ideale Augenbildung und den plastischen Stil, der zwischen dem Cäsar Torlonia um 35 (G 16: Abb. 158/62) und dem Cäsar Chiaramonti 107[2] aus den späteren zwanziger Jahren steht. Die Flächenbindung der Teilformen, die beim Sulla weitgehend aufgelöst erscheint, ist noch ungelockert. Dagegen glaubt man bei aller stilistischen Übereinstimmung mit der Chiaramonti-Gruppe einige fremde Untertöne zu hören: stärkere Hinneigung zu malerischer Wirkung in der Oberflächenbehandlung, größere Einfachheit der physiognomischen Sprache, die, namentlich im linken Profil, dem Pompeiusbildnis nahesteht. Hier blickt das Urbild hindurch. Am stärksten hat sich die klassizistische Anschauung der frühaugusteischen Neufassung im Haar ausgewirkt, das gegenüber dem „Sulla“ und gewiß auch dem Urbild stark beruhigt erscheint und den überhängenden Schopf über der Stirn verloren hat. Wichtig ist dabei, daß die Motive und die Bewegung der Stirnlocken in beiden Schichten wesentlich die gleichen geblieben sind. Nicht am wenigsten dies verstärkt das Zeugnis des Kopenhagener Kopfes für eine erste Umbildung der Urtypen nach 30 vor Christus.

Es lassen sich also drei Fassungen dieser berühmten Porträts wieder gewinnen. Zunächst die Urbilder. Sie sind von zwei verschiedenen Künstlern oder von demselben Künstler in verschiedener Manier geschaffen, der „Sullatypus“ in dem malerisch-pathetischen Stil der Pompeius-Gruppe, der „Mariustypus“ in dem klassizistischen Stil der Cicero-Gruppe. Die ursprüngliche Gestalt des „Marius“ in der Art des ältesten Cicerobildnisses (G 1: Abb. 135) mit den Augen des Kopfes aus Praeneste (G 3: Abb. 171) läßt sich leichter vorstellen als die des „Sulla“. Es wäre ein fast aussichtsloses Beginnen, die letztere durch einen Vergleich des Bildniskopfes in Kopenhagen (589) mit Porträts der Pompeius-Gruppe wiedergewinnen zu wollen. Das Haar muß knapper in der Form als an dem Münchener „Sulla“ gehalten und dem des späteren Pompeius (F 4) sehr ähnlich gewesen sein. Etwa fünfundzwanzig Jahre später erfuhren beide Bildnisse eine Neufassung, die jetzt schon aus der gleichen Werkstatt hervorging. Von da an sind sie miteinander verbunden. Auch in der dritten Fassung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, die trotz aller Veränderungen ihren Wert behält als der einzige erhaltene Nachklang zweier bedeutender Porträts aus den letzten Tagen der Republik. Was sich aus ihr für die Überlieferungsgeschichte herauslesen ließ, ist kein Spiel der Phantasie. Denn es gibt Gegenbeispiele, bei denen die einzelnen Stationen der Überlieferung erhalten sind, zum Beispiel die drei Fassungen des Pisaner Cäsartypus um 30 vor Christus (G 19a), in julisch-claudischer Zeit (G 19b) und in der Wende vom ersten zum zweiten nachchristlichen Jahrhundert (G 19c). Und niemand wird sagen können, daß sich die Turiner Neufassung[3] weniger weit von dem Cäsar des Chiaramonti-Meisters entferne, als es hier für den Abstand des „Sulla“ und des „Marius“ von ihren Urbildern angenommen ist.

[1] Fr. Poulsen, Katalog over antike skulpturer (1940) 399f.

[2] S. oben S. 106 Anm. 4.

[3] Boehringer Taf. 20/21. — Die ungemein fördernden Untersuchungen Ed. Schmidts zu einigen Bildnissen vom Ausgang der Republik (s. das Vorwort), die zwischen der ersten und zweiten Drucklegung dieses Buches erschienen sind, gehen von den beiden Kolossalköpfen in München aus. Seine Ergebnisse — Zusammengehörigkeit, gleiche

Die Gruppe G ist die wichtigste im letzten Vierteljahrhundert der Republik. Aus ihr sind die bedeutendsten Porträtschöpfungen der Zeit hervorgegangen: das Bildnis Ciceros, die grundlegenden Typen des Cäsar- und des Augustusbildes. Das Bild Cäsars und des Augustus in den Grundlinien bestimmt zu haben, ist die Leistung des größten Porträtisten des zweiten Triumvirats, des Chiaramonti-Meisters, dessen Wirken sich in den Umrissen wieder gewinnen ließ. Nicht allein hierin ruht die Bedeutung der Gruppe G. In der Linie von Cicero zu Augustus liegt ein künstlerisches und ein geistiges Programm. Hier bahnt sich die Klassik des augusteischen Porträts an. Während die Hauptrichtung sich zu idealer Porträtauffassung steigert, erlebt in den Bildnissen um die zweite und dritte Fassung des Ciceroporträts die altrömische, realistische Porträtform auf der gleichen klassizistischen Grundlage eine Wiederauferstehung. In dieser Situation entstehen die geistvollsten Bildnisse der Republik. Nicht zufällig drängt sich immer wieder der Vergleich mit der französischen Bildnisplastik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mit Falconet und Houdon auf[1]. Es ist eine geistverwandte Zeit: klassizistische Anschauung, Aufklärung, Erwartung des neuen Cäsar. — Mit der plastisch-klassizistischen Richtung der Gruppe G und mit der malerisch-barocken der etwas älteren Gruppen E und F sind die führenden Richtungen in der Bildniskunst des zweiten Jahrhundertdrittels herausgehoben. Sie sind jedoch nicht die einzigen. Andere und nicht ganz unbedeutende Werkstätten werden in den folgenden Gruppen und Reihen berührt.

H. Reihe:

Die Werkstatt des Dresdener Greisenbildnisses 329 und ihr Umkreis

1. Marmorbüste eines alten Mannes. Dresden, Staatl. Skulpturensammlung Nr. 329. Herrmann, Verzeichnis [2] 79, Taf. ABr. 75/6. Hekler 138. Die Antike 7, 1931, 243f. Abb. 9 (L. Curtius). Zadoks-Josephus Jitta, Ancestral Portraiture 50 C Taf. 8c und 22c. West I Taf. 42,11. — Frühaugusteische Kopie[2]. — Abb. 175/6.
2. Altmännerkopf aus Marmor. München, Residenz. EA. 996. — Original?
3. Altmännerkopf von Marmorstatue. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 155. E. von Sacken, Die antiken Skulpturen 50, Taf. 24. — Original? — Abb. 177/8.
4. Bildnis eines älteren Mannes aus Kalkstein. Mount Holyoke College. EA. 4277. — Original.
5. Altmännerkopf aus Marmor. Stockholm, Nationalmuseum. H. Brising, Antik Konst i Nationalmuseum 117 Nr. 87, Taf. 51 (fälschlich Galba genannt). — Original?
6. Bildnisbüste, aus Marmorstatue zurechtgemacht. Florenz, Giardino Boboli. EA. 3469—70. — Original? — Abb. 179/80.
7. Sogenannter Cäsar. Acireale, Biblioteca Zelantea. Boehringer 18ff. Taf. 1—7 und 47. — Gute spättiberianische oder frühclaudische Kopie. — Abb. 182/3.

Familie, verschiedene künstlerische Richtung, Datierung zwischen 50 und 40 — widersprechen nirgends den obigen Darlegungen; nur die Kopienüberlieferung bleibt ungeklärt, und damit werden den Urbildern manche Züge, wie etwa die Barockisierung des „Sulla" angerechnet, die erst auf die Rechnung der späteren Fassungen gehen. Für seine Benennung — älterer und jüngerer Cato — spricht vieles.

[1] E. Hildebrandt, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich 83ff. und 86ff.

[2] Für die Arbeit des Haares kann etwa das Bildnis des Cn. Pompeius Cn. L. Prothesilavus auf einem frühaugusteischen Grabrelief im Thermenmuseum, Vessberg 270 Taf. 40, 1, verglichen werden.

8. Grabrelief des C. Septumius aus Chiusi. Kopenhagen, NCG. 556. Fr. Poulsen, Katal. (1940) 384f. ABr. 251. Zadoks-Josephus Jitta 55f. P, 73, Taf. 15a. West I Taf. 10, 34. — Original. — Abb. 181.
9. Marmorbüste. Neapel, Museo Nazionale Inv. Nr. 6169. ABr. 453/4. Hekler 141a. Die Antike 7, 1931, 229 Abb. 1 (L. Curtius). West I Taf. 11, 41. — Kopie claudischer Zeit. — Abb. 184/5.
10. Marmorbüste. Detroit. Bulletin of the Detroit Institute of Arts 9, 1937, 28 Nr. 3.
11. Marmorkopf. Wiltshire, Wilton House. Fr. Poulsen, Gr. and Rom. Portraits in English Country Houses 51 Nr. 24. — Kopie?
12. Bildnis, vielleicht des M. Claudius Marcellus. Neapel. A. Maiuri, Le Arti 2, 1939/40, 146ff. Taf. 55ff. AJA. 44, 1940, 391 Abb. 25. AA. 1941, 603ff. Abb. 104—105 (H. Fuhrmann). — Kopie?

Die Tätigkeit dieser Werkstatt — oder mit einer Werkstatt verknüpften Richtung — ist über ein Menschenalter, von den sechziger Jahren bis gegen 20 zu verfolgen. Sie pflegt einen eigenen Stil. Er bleibt sich ohne wesentliche Veränderung bis zur Auflösung in früh-augusteischer Zeit gleich und hebt sich deutlich von seiner Umgebung ab. Die Werkstatt steht abseits von den führenden Richtungen der zeitgenössischen Bildnisplastik, kann sich jedoch ihren Einwirkungen nicht entziehen. Ihre Eigenart und ihre Lebenskraft beruhen darin, daß sie trotz aller Annäherung der gleichzeitigen Plastik an die griechische Form länger als alle Schwesterwerkstätten an dem altrömischen Porträtgedanken der sullanischen Kunst festhält. Das Beste hat sie in den auch an Zahl überwiegenden Greisenbildnissen geleistet. Darin liegt ihre Bedeutung. Für ihre Entwicklung mußte dieses Hängen am Alten zum Verhängnis werden. Sie endet im Unfruchtbaren. In ihrer Spätzeit hat sie weder bedeutende Künstler aufzuweisen noch ein Wort mitzusprechen an der Lösung der großen Bildnisaufgaben der Epoche des zweiten Triumvirats. Auch daß die aus dieser Richtung hervorgegangenen Werke weniger kopiert wurden und eine größere Anzahl nur im Original festzustellen ist, hängt mit dem Schattendasein dieser Werkstatt zusammen.

Überblickt man die Reihe der aufgeführten Werke, so zeigt sich, daß diese Richtung von der Leistung eines oder höchstens zweier allerdings bedeutender Künstler zehrt, die am Anfang stehen. Denn gleich das älteste unter jenen, der Bildniskopf in Dresden H 1[1], übertrifft alle späteren Arbeiten der Werkstatt an Großartigkeit (Abb. 175/6). Dieser bäuerliche Greis mit den ausgemergelten Zügen, der lederhart gegerbten Haut, dem durchdringenden, fast stechenden Blick, dem festen wortkargen Mund, dem knorrigen Profil läßt vor unseren Augen die Tugenden des Grundbesitzers zu den Tugenden der römischen Führerschicht werden: die Zähigkeit im Ringen mit dem Boden zur Festigkeit des Vorsatzes, das Ertragen aller Unbilden zum Ausharren trotz aller Rückschläge, die beschränkte Welt des Gutshofes zur Einbahnigkeit des Wollens, das Herrentum des Besitzes zum Herrentum der Nation, den Eigensinn zur Unduldsamkeit, das Mißtrauen zur Menschenkenntnis. Wenn wir uns den L. Quinctius Cincinnatus vorstellen wollen, der vom Pflug weg als Diktator geholt wurde, — so gibt uns kein anderes römisches Bildnis den Blick in eine Region frei,

[1] Wie mir W. Müller bestätigt, ist die Behauptung Br. Schröders, der Kopf sei „im Gesicht und am Hals ganz grob überarbeitet, die Hautfalten roh nachgezogen“ (R. Horn, Gnomon 9, 1935, 661; vgl. West I 51), ungerechtfertigt. Die Oberfläche des Gesichts ist allerdings mit Säure gereinigt, ohne daß jedoch der Formcharakter eine wesentliche Veränderung erfahren hat.

von der aus wir uns zu jener Vorstellung zurücktasten können. Und aus keinem anderen Mund verstünden wir die Warnungen vor allem Griechischen und Neumodischen und das *ceterum censeo* des älteren Cato besser als aus diesem. Hat es solche Gesichter noch in der späten Zeit der Bürgerkriege gegeben? Der Dresdener Kopf, der kein Phantasiebildnis ist, beweist es. Aber sein Schöpfer hat in den Zügen des Spätlings einen Typus, das Charakterbild der römischen Militär- und Beamtenaristokratie bäuerlicher Abkunft, geformt und damit ein Stück römischer Kraft aus den Zeiten des Aufstiegs gedeutet. Darin liegt die eigentümliche Stärke und Bedeutung dieses Porträts.

Der Porträtstil leitet sich in allem Wesentlichen von den vor und um 70 herrschenden Richtungen der Gruppen C und D ab. Das alle Formen tragende Gerüst, der runde Schädel, die feste Stirn, die hohlen Wangen, der ausdrucksvolle Mund mit der steilen Oberlippe ist schon in dem späthellenistischen Typus Kopenhagen-Florenz C 1 (Abb. 70/3/4/6) angelegt. Die Zwischenstationen lassen sich an der Mundpartie ablesen, die von den Bildnissen in Berlin C 3 und in Ostia C 4 (Abb. 79/82/3) über den Römer Stroganoff in New York C 5 (Abb. 80/4) in geradliniger Entwicklung zu H 1 führt. Auch in der kräftigen Herausarbeitung des Jochbeins, der Gliederung der Wangen, dem faltigen Hals, ja selbst in der Bildung der Ohren vertritt der Kopf Stroganoff die unmittelbare Vorstufe. Doch wird die Abkunft von der Caldus-Gruppe C überlagert von den die Auffassung und Form entscheidend prägenden Einwirkungen der Restio-Gruppe D. Wie dort werden die wirkungsvollen Momente in der Schilderung der Persönlichkeit und des Alters aus der Verwendung der abgedrückten Totenmaske gewonnen (Abb. 11—14)[1]. Wie dort wird die Wahrheit in der Vielzahl und Regellosigkeit der Einzelzüge gesucht. Das Dresdener Greisenbildnis wirkt wie eine Vereinfachung und Straffung des Kopfes Torlonia 535 (D 1: Abb. 91). Im übrigen setzt die Behandlung der Oberfläche mehr die „Holzschnittmanier" (D 5—7) als die „toreutische Manier" (D 1—4) der Gruppe D fort. Und doch vermag das Weiterleben der alten Traditionen das Neue nicht zu verdecken: die Stilwende zu Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels ist an H 1 nicht spurlos vorübergegangen. Die Nachbarschaft der malerisch-pathetischen Gruppe E macht sich bemerkbar. Mit dem Hermenbildnis in Berlin E 2 und dem „Priesterkopf" des Thermenmuseums E 5 (Abb. 100/1) teilt der Dresdener Kopf das Bündel senkrechter Hautfalten vor dem linken Ohr, das aber in beiden Fällen vielleicht aus älterer Überlieferung stammt. Der noch vorherrschende Totenmaskenbegriff des Porträts ist wie dort dabei, durch einen plastischeren Bau, durch eine einfachere, von Spannungen erfüllte und größere Zusammenhänge suchende Form überwunden zu werden. Die über tiefliegenden Augen schwere Schatten werfenden Brauen stellen das Ganze unter beherrschende Kontraste und geben ihm eine malerische Konzentration, die der Gruppe D ebenso fern wie der Sorex-Gruppe E nahe ist. Ein leises, aber einheitliches Pathos beginnt sich über das Antlitz zu breiten. Ursprüngliche Kraft des Durchbruchs zu neuen Stilformen wird man hierin vergebens suchen; und soweit eine abermalige Begegnung mit griechischer Form daran beteiligt ist, wird sie nicht unmittelbar erfahren oder gesucht, sondern mittelbar durch die bahnbrechende Richtung der Sorex-Gruppe herangetragen. Was in dem Dresdener Porträt vorliegt, ist eine durchaus eigene Verbindung einer alten Traditionsmasse mit dem neuen Stil der Gruppe E. Es ist ein Zeitgenosse des Priesters im Thermenmuseum E 5 (Abb. 104). Und so darf dieses wichtige Bildnis gegen 60 angesetzt werden.

[1] Vgl. oben S. 20f.

Es ist unwahrscheinlich, daß sich der Realismus und die typenschaffende Charakterisierungskunst des Meisters an diesem einen Greisentypus erschöpft hat. Da keine andersartigen Werke seiner Hand erhalten sind, läßt sich jedoch ein Bild der Werkstatt nur auf diesem Typus aufbauen. Es zeigt den nie abgeschüttelten Bann, der von dem Schulhaupt auf die Gehilfen und Schüler ausgegangen ist. Verwandelt nach Altersstufen und unter der Hülle neuer Stileinflüsse taucht immer wieder das gleiche Gesicht auf: hohlwangig mit stark heraustretenden Backenknochen, scharf blickend unter tief schattenden Brauen, sprechend vor allem die Mundpartie (H 2—9). Je größer der Abstand von den Anfängen, desto eintöniger das Bild; es fehlt an neuen schöpferischen Antrieben.

Zeitlich schließen sich vier eng zusammengehörige Altmänner-Bildnisse in München (H 2), Wien (H 3: Abb. 177/8), Mount Holyoke College (H 4) und Stockholm (H 5) an. Unter sich und mit dem Dresdener Kopf (H 1) sind sie verbunden durch eine gemeinsame Formel: die — von der Seite her gesehen — tief eingerissene Kurve, die von dem Backenknochen zum Kinn herabführend die Wange aushöhlt. Trotz der großen Ähnlichkeit des stechenden Blicks, der besonders H 2, aber auch H 3 mit dem Kopf in Dresden verknüpft, ist eine nicht unbeträchtliche Weiterentwicklung des Porträtstils festzustellen. Der Realismus ist der gleiche geblieben, eher vertieft; und doch ist die Totenmaske als Hintergrund der plastischen Gestaltung endgültig überwunden. Die bei H 1 noch so stark spürbare Formenspannung erscheint gelockert. Die Teilformen, die Augen, der Mund, nehmen eine individuellere Gestalt an und treten in die neuen Zusammenhänge einer charakterisierenden, bewegteren Mimik. Das mürbe Fleisch des Münchener Kopfes, das welke des Wiener sind zu plastischen Qualitäten geworden. Die plastische Form an sich hat an Reife und Sicherheit zugenommen. Es sind die gleichen Wandlungen, die in der älteren Phase der Pompeius-Gruppe F gegenüber der Sorex-Gruppe E zu beobachten waren[1]. Vor allem der plastische Stil des Wiener Bildnisses H 3 (Abb. 177/8) stellt dieses eng neben das ältere Porträt des Pompejus (F 3) und den Komödiendichter des Vatikans F 1 (Abb. 119/21/2/3). So werden auch H 2 und H 3 in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden sein. Die beiden recht bedeutenden Bildnisse könnten jüngere Werke des Meisters des Dresdener Greisenkopfes sein, und die rasche Entwicklung, die sich in kaum ein Jahrzehnt zusammendrängt, spricht eher für als gegen eine Rückführung auf einen so hervorragenden Porträtisten, wie es jener war. Eine sichere Entscheidung läßt sich nicht treffen. Jedenfalls steht der eine oder ein zweiter führender Meister der Werkstatt hinter diesen Bildnissen. Dagegen ist der Kalksteinkopf H 4, der in der Anlage dem Wiener Bildnis H 3 nächstverwandt ist, eine handwerkliche Arbeit und sicher nur im weiteren Umkreis der Werkstatt, vielleicht um nicht wenige Jahre später entstanden. Auch der Kopf in Stockholm H 5 fällt gegen jene ab. Er wird deshalb kaum, wozu man sich zunächst veranlaßt glauben könnte, zwischen H 1 und H 2 anzusetzen, sondern in Anlehnung an den Münchener Kopf H 2 von einem in älterer Tradition befangenen Werkstattangehörigen um die Jahrhundertmitte geschaffen sein.

In die folgenden Jahre bis nach 40 fallen die Bildnisse H 6, H 7 und H 8. Mit dem Porträt des Giardino Boboli (H 6), dessen Oberfläche durch die Aufstellung im Freien stark gelitten hat (Abb. 179/80), macht sich zum erstenmal die Einwirkung der klassizistischen Richtung der

[1] Oben S. 87.

Gruppe G auf unsere Werkstatt bemerkbar. Während es in der Sammlung der Schatten- und Lichtkontraste um die Brauen an den Stockholmer Kopf H 5 anknüpft, ist das Auge selbst größer und fester gebildet, und der freiere und klare Blick wird zum geistigen Zentrum des Ausdrucks. Die bewegte Mimik, welche die Bildnisse dieser Werkstatt in den fünfziger Jahren belebte, ist einer schon monumental wirkenden Ruhe gewichen. Fester und geschlossener ist auch der Formenbau geworden, sanfter und in zarten Übergängen fließend die Modellierung der einheitlichen, nicht mehr tief zerklüfteten Flächen. Es ist der Klassizismus der älteren Fassung des Ciceroporträts (G 1: Abb. 135/7), der herüberwirkt[1]. Allerdings ist das Boboli-Bildnis etwas jünger, deutlich auch jünger als der in manchem vergleichbare Kopf aus Palestrina (G 3: Abb. 171), der oben um 50 angesetzt wurde. Der zurückhaltende und strenge Realismus auf der Grundlage einer frühklassizistischen Porträtauffassung und Form stellt es neben die zweite Fassung des Cicerobildnisses (G 5). Andererseits zeigt es noch nicht die reiche Charakterisierungskunst und den lockeren Formenbau der Bildnisse um die jüngste Cicerofassung (G 8—12), wird also noch in die früheren vierziger Jahre datiert werden können. — Die Auffindung des „Cäsar" von Acireale (H 7) in Sizilien widerlegt, da er eine Kopie ist, nicht die Herleitung des Originals von einer hauptstädtischen Werkstatt. In ihm tritt der Grundtypus der Werkstatt wieder auffallend stark hervor, verbunden mit einem Reichtum an beschreibenden Einzelheiten und einer Lockerheit des plastischen Gefüges, die schon die Einwirkung jener eben genannten Bildnisse (G 8—12) und ihres Porträtstils (Abb. 142—51) erweist. Sein Schöpfer zeigt sich überhaupt den von außen auf ihn eindringenden Einflüssen wenig gewachsen und vermag sie nicht zu einheitlicher Wirkung zu verschmelzen. Der starke Realismus und die klassizistische Struktur, das Bild des grämlichen Greises mit dem müden, abirrenden Blick[2] und die vom Cäsarbild hergenommenen Züge wollen sich nicht miteinander verbinden. Diese cäsarischen Züge können von verlorenen zeitgenössischen Bildnissen des Diktators stammen. Jedenfalls gehen sie stilistisch nicht über die älteste erhaltene Fassung um 40, den Cäsar von Tusculum (G 14: Abb. 152/4/5) hinaus[3], der überhaupt den gleichen Zeitstil zu vertreten scheint. — Zwischen H 6 und H 7, also zwischen dem Beginn der vierziger Jahre und der Zeit ungefähr um 40, findet nun auch ein freilich provinzielles und nur mittelbar mit unserer Werkstatt zusammenhängendes Werk seinen Platz, das bisher bald als eines der ältesten römischen Bildnisse um 100 betrachtet, bald der augusteischen Epoche zugeschrieben wurde: der Grabstein des C. Septumius Sabinus aus Chiusi, der das städtische Amt eines Quattuorvir iure dicundo bekleidete (H 8). Dieses Bildnis eines redlichen Ackerbürgers und unbestechlichen Magistrats (Abb. 181) schließt sich mit dem festen Blick der Augen und dem gesammelten Ausdruck an den Kopf des Giardino Boboli (H 6) an, während die beginnende Auflockerung des plastischen Baues, die Präzision der feingliedrigen Teilformen, die Verstärkung des klassizistischen Einflusses — alles Züge, die zugleich die Nachbarschaft des frühen Chiaramonti-Meisters der vierziger Jahre (G 13: Abb. 157/63) spüren lassen — schon den Weg zu dem

[1] Lehrreich der Vergleich der Seitenansicht beider Köpfe, Abb. 137/180.

[2] Die Blickrichtung ist durch die aufgemalten Pupillen festgelegt, von denen deutliche Spuren erhalten sind.

[3] Man vergleiche die linke Profilansicht beider Köpfe, die eine Reihe von auffallenden Übereinstimmungen aufweist; sogar die skizzenhafte Art, mit der die einzelnen Falten, Hebungen und Senkungen an dem Cäsar wie „Drucker" aufgesetzt sind, wirkt an dem Kopf von Acireale noch etwas nach, obwohl sie dem trockenen Temperament des Künstlers nicht lag.

Greisenbildnis von Acireale (H 7) einschlagen. Gemessen an der hauptstädtischen Entwicklung gehört das Grabrelief in die Zeit um 45 oder die folgenden Jahre, außerhalb Roms und in der etruskischen Kleinstadt muß mit einer Verspätung der Stilwellen bis zu einem halben Menschenalter gerechnet werden[1]; dies um so mehr, als das Bildnis in seiner streng axialen Symmetrie deutliche Spuren altitalischen Formempfindens enthält[2].

Voll wird der Einfluß des Chiaramonti-Meisters wirksam in der Neapler Büste H 9 (Abb. 184/5), ohne daß allerdings dessen zugleich eindringliche und feine Persönlichkeitsschilderung in dem gröberen Traditionsstoff unserer Werkstatt einen tieferen Widerhall fände. Man vergleiche aber die Zeichnung des dünnlippigen Mundes mit dem „Claudius Pulcher" G 13 (Abb. 157), die Profilansicht mit dem Cäsar Torlonia G 16 (Abb. 162). Der römische Klassizismus jener führenden Richtung der dreißiger Jahre erscheint von außen herangetragen und wirkt sich auf die im altrömischen Realismus wurzelnde Werkstattüberlieferung mehr im Negativen aus: in der Verarmung des Porträtstils, in der Verschärfung der wenigen übrig gebliebenen Linienzüge, in der Verallgemeinerung der sehr hart und unsinnlich gewordenen plastischen Formen. Das Relief der Gesichtsformen entspricht in den bewegten Hügeln und Tälern der Stilstufe des Cäsar Torlonia (G 16: Abb. 158), wenn es auch weit gröber und zähflüssiger bleibt. Auch die Anlage und Zeichnung des Haares ist die gleiche. So wird H 9 um die Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein. Der Ausgangstypus unserer Werkstatt ist überraschend rein festgehalten. Die Vorfahren des Neapler Bildnisses im engeren Sinn sind der Dresdener Kopf (H 1: Abb. 175), der Stockholmer (H 5) und die Büste von Acireale (H 7: Abb. 182). Selbst ein an allen Vorläufern zu beobachtender technischer Kunstgriff, die Trennung von Brauenwulst und Oberlid durch eine tief ausgehöhlte Rille, ist beibehalten; und daß die Brauenhaare überall entgegen dem Gebrauch der gleichzeitigen klassizistischen Richtung einziseliert sind, entspricht nur dem anderen Ausgangspunkt unserer Werkstatt. Als Porträt und als Plastik ist die Neapler Büste H 9, an der der Kopist nicht viel geändert haben wird, ein grobschlächtiges Werk. Trotzdem ist die Grundnote des Bildnisses mit einseitiger, aber überwältigender Wucht herausgehoben: der Charakter des Habgierigen und des Geizigen. Sein Schöpfer mag im Schulverhältnis zu dem Meister des Dresdener Kopfes gestanden haben. Als ein nahe verwandtes, aber um mehrere Jahre jüngeres Werk gibt sich die Büste in Detroit[3] H 10 zu erkennen, in welcher der Klassizismus der reifen Kunst des Chiaramonti-Meisters um 30 eine tiefere und harmonischere Verbindung mit der Tradition unserer Werkstatt eingegangen ist. Ein wesentlich feinerer künstlerischer Intellekt ist hier am Werk gewesen, vielleicht der Schöpfer des Bildniskopfes von Acireale (H 7) in höheren Jahren.

[1] Für die Behauptung von Fr. Messerschmidt, D. Nekropolen von Vulci (12. Erg.Heft zum JdI. 1930) 20 und 39, der Grabstein des Septumius müsse nach der Fundstätte zwischen 100 und 75 aufgestellt sein, fehlt jede Begründung. Dagegen steht unsere Datierung des Grabsteins um 45, spätestens in die dreißiger Jahre, im Einklang mit der neuerlichen, freilich nicht unbestrittenen Feststellung, daß in den italischen Munizipien die Übertragung besonderer Kompetenzen, also auch der Jurisdiktion, an die Quattuorvirn nicht mit der Einführung dieser Kollegialverfassung nach dem Jahre 87 zusammenfällt, sondern erst vom Jahre 49 datiert; der Titel des Septumius wäre also erst nach 49 möglich: H. Rudolph, Stadt und Staat im römischen Italien (1935) 87—110; dagegen H. Straßburger, Gnomon 13, 1937, 188ff.

[2] Vgl. oben S. 54.

[3] Diese Marmorbüste ist mir nur durch die bisher allein veröffentlichte, unzureichende Abbildung bekannt; die hier versuchte Bestimmung kann also nur als Vermutung und unter dem Vorbehalt einer späteren Berichtigung bei einer vielleicht zu erreichenden genaueren Kenntnis des Porträts gegeben werden.

Mit diesem Einmünden der Werkstatt in das Fahrwasser der klassischen Bildniskunst frühaugusteischer Zeit ist ihre eigene Geschichte zu Ende. Sollten die verwandten Bildnisse von Wilton House H 11 und aus Pompeji H 12 als Ausläufer betrachtet werden können und das zweite wirklich den Augustusneffen Marcellus darstellen, so wäre die Wirkung der Werkstatt bis ans Ende der zwanziger Jahre festzustellen. Aus ihr sind immerhin Meister wie der des Dresdener und der des Wiener Kopfes hervorgegangen und Künstlerindividualitäten wie der Schöpfer der Büste von Acireale greifbar geworden.

J. Gruppe:

Eine Werkstatt eklektischen Stils aus der Zeit des zweiten Triumvirats

1. Bronzekopf. Rom, Museo Nazionale Inv. 8632, aus Sammlung Ludovisi. H. Schreiber 111f. Nr. 91. Paribeni[2] 119f. Nr. 180, Titelbild. ABr. 269/70. — Die Wiederholung in Florenz, Uffizi 43, Amelung, Führer Nr. 63, ist eine moderne Arbeit. — Nachguß oder Kopie aus der Zeit Nervas oder Trajans. — Abb. 186/7.
2. Marmorkopf. Rom, Museo Capitolino, St. degli Imperatori 1. St. Jones 186f. ABr. 817/8. Bessere Aufnahme: Phot. Alinari 5996. West I Taf. 20, 78. — Kopie tiberianisch-claudischer Zeit. — Abb. 22/188.
3. Marmorkopf. Oslo, Nationalgalerie. EA. 3323/4. — Original?
4. Marmorkopf. München, Residenz. EA. 995. — Kopie. — Abb. 189.

---

5. Bronzebüste. Leningrad, Ermitage. Waldhauer, AA. 1930, 196ff. Abb. 1—2. Fr. Poulsen, Röm. Privatporträts und Prinzenbildnisse 5 Abb. 8. — Original? — Abb. 190/1.
6. Marmorkopf. Neapel, Museo Nazionale Inv. 6243. ABr. 1147/8. — Original. — Abb. 192/3.
7. Marmorkopf. München, Residenz. EA. 998. ABr. 607/8. Hier S. 37, I 3a. — Freie Kopie gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.
8. Marmorkopf, Gegenstück des vorigen. München, Residenz. EA. 999. ABr. 609/10. Hier S. 37, I 3b.— Freie Kopie gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts.
9. Marmorkopf, einer Panzerstatue aufgesetzt. München, Residenz. EA. 986. — Original?
10. Marmorkopf, der Togastatue Barberini aufgesetzt. Rom, Palazzo Barberini. ABr. 804. — Original? — Abb. 15.

---

11. Marmorkopf. Venedig, Museo Archeologico. C. Anti, Il R. Museo Arch. nel Palazzo Reale di Venezia 111 Nr. 2. EA. 2564/5. L. Curtius, RM. 47, 1932, 202ff. Abb. 1 und 3 („Sulla"; dagegen Fr. Poulsen, Probleme 16f. J. Sieveking, M. Jahrb. NF. 12, 1937/8, 178). — Original, stark überarbeitet. — Abb. 194/5.
12. Marmorkopf. Rom, Villa Doria-Panfili. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom I 496 Nr. 1832. Aufn. d. deutschen Arch. Inst. in Rom Nr. 8321. — Original. — Abb. 196.
13. Marmorkopf, aufgesetzt der Sitzstatue des Aristippos (sog. Aristoteles) Spada. Rom, Palazzo Spada. Helbig, Führer[3] II 391ff. Nr. 1819. ABr. 379/80. — Original. — Abb. 197.
14. Marmorkopf. Vatikan, Sala a Croce Greca Nr. 572. G. Lippold, Skulpturen des Vat. Museums III 1, 175f. Taf. 58 und 59. — Kopie tiberianischer Zeit nach Bronze.

Die hier vereinigten Bildnisse teilen sich von selbst in mehrere Untergruppen auf, hinter denen jeweils ein einheitlicher, die Form und die Arbeit bestimmender künstlerischer Wille zu spüren ist. J 5—10 unterscheiden sich von J 1—4 am deutlichsten durch die andere Haarbehandlung. J 11 bis 13 schließen sich durch die besondere Art der Oberflächenmodellierung zusammen. Man könnte an drei verschiedene Werkstätten denken. Dagegen spricht jedoch, daß die gleichzeitigen Untergruppen J 1—4 und J 5—10 durch zahlreiche herüber und hinüber laufende Fäden eng miteinander verbunden sind. Der Kopf in Oslo J 3 zum Beispiel stellt sich durch die Haarbehandlung in die erste Gruppe, während der plastische Stil und die Porträtauffassung sich der zweiten annähern. Der Münchener Kopf J 7 zeigt auf der rechten Seite die Haarstilisierung der ersten, auf der linken die der zweiten Gruppe. Die Gruppe J 11—13 ist offenbar nichts anderes als die Fortsetzung der Gruppe J 5—10 in den zwanziger Jahren. Das späte und hervorragende Bildnis J 14 endlich faßt in seinem Stil beide Richtungen zusammen. So wird man lieber eine größere Werkstätte mit mehreren Mitarbeitern und Gehilfen erkennen. Und dies um so mehr, als von ihr eine beträchtliche Wirkung auf die Provinz ausgegangen ist.

Die Richtung und die Eigenart dieser Werkstatt lehrt am besten eines der frühesten und stärksten Werke, das aus ihr hervorgegangen ist: das Bronzebildnis des Thermenmuseums J 1, das freilich in der späten Kopie oder dem Nachguß einiges von seiner ursprünglichen Stileinheit eingebüßt hat (Abb. 186/7). Wie viele Porträts seit dem Ende der vierziger Jahre ist dieser Kopf eines ältlichen Mannes dem Bild des Divus Caesar angeähnelt. Schon das „Zeitgesicht" kann die Jahre des zweiten Triumvirats nicht verleugnen. Mehrere Strömungen der gleichzeitigen Kunst durchkreuzen sich in diesem Bildnis. Die Voraussetzung seines plastischen Stils ist in der weitgehenden Lockerung der klassizistischen Form gegeben, welche der reiche, realistische Porträtstil um das Altersbildnis Ciceros in den Jahren um 40 gebracht hatte. Man vergleiche das Greisenbildnis in München G 11 (Abb. 148/9) und man wird in ihm einen um wenige Jahre älteren Vorläufer erkennen. Zugleich aber auch, daß diese Grundlage durch andersartige Formkräfte überwältigt ist. Das Aufgelockerte erscheint aufs neue gefestigt. Die gleichen, heftig ausgebeulten Formen haben ihre Selbständigkeit verloren und geben sich als Teile eines bewegten Reliefs, das in weit gespannten Flächenzusammenhängen eine neue und strengere Bindung erfährt. Man sehe nur, wie die dort so starke Betonung der Mundpartie gedämpft und diese dem Ganzen eingefügt ist. Die beiden Köpfen gemeinsame und eigentümlich römische Sachlichkeit der Formbeschreibung ist nicht mehr prickelndes Leben und sprühende Sinnlichkeit, sondern hat sich in eine ruhigere und etwas glatte, kühl distanzierte und fast unsinnliche Formauffassung zurückgezogen. Was diese Veränderung herbeigeführt hat, ist der Einfluß der gleichzeitigen idealisierenden Richtung des klassizistischen Porträts, insbesondere der Einfluß des bedeutendsten Cäsarbildners, des Chiaramonti-Meisters. Deutlich ist in allen beschriebenen Zügen die Einwirkung des Cäsarporträts Torlonia (G 16: Abb. 158/62) zu spüren. Fremd bleiben jedoch immer noch die kräftigen, malerischen Wirkungen, die nirgends zusammengefaßter erscheinen als in der eigentümlich aufgewühlten Stirn. Die Schwellungen der Brauen steigen symmetrisch über der Nasenwurzel empor, biegen dann noch einmal um und verlaufen als plastische Wülste beiderseits gegen die Schläfen hin. Diese ösenförmige Gliederung der unteren Stirnhälfte, die in dem „Cäsar" von Acireale (H 7: Abb. 182) ein weniger ausgeprägtes Vorspiel besitzt, ist eine ausdrucksvolle Formel, die sich in der nachlysippischen griechischen Bildniskunst ausgebildet hat. An dem Porträt Seleukos' I.

(Abb. 116)[1] bahnt sie sich an und ist über eine bärtige Herme des Kapitolinischen Museums[2] und einen bärtigen Kopf des Neapler Nationalmuseums[3] bis zu dem Porträt des Stoikers Zenon (Abb. 106)[4] zu verfolgen, wo sie die gleiche Bildung erreicht wie an J 1. Wie stark gerade das Bildnis des stoischen Schulhauptes auf die frühe römische Porträtkunst gewirkt hat, konnte bei der Besprechung der Gruppen E und F gezeigt werden. Mit dieser Formel ragt offenbar ein Stück Tradition der Sorex- und der Pompeius-Gruppe noch in unsere Werkstatt hinein. In dieser verbinden sich die realistischen und idealisierenden Strömungen des spätrepublikanischen Klassizismus, Griechisches und Römisches, Hellenistisches und Klassisches zu einem nicht ganz einheitlichen Ganzen. Es ist ein ausgesprochen eklektischer Stil. Zeitlich stellt sich das Bildnis in die nächste Nähe des Cäsar Torlonia (G 16: Abb. 162). Mit diesem teilt es auch die Anlage und die Zeichnung des Haares in kurzen, energisch geschwungenen, auf weicher Unterlage mehr ziselierten als plastischen Löckchen, selbst Einzelheiten wie die Reihe der sich in den Nacken klammernden Hakenlocken. Sein unmittelbarer Vorgänger ist der Kopf des M. Claudius Marcellus auf Münzen um 42 v. Chr.[5] Um die Mitte der dreißiger Jahre wird es also angesetzt werden dürfen.

Gleicher Art, wenn auch keineswegs gleicher Hand, sind die übrigen Bildnisse der ersten Gruppe. Der Kopf des Kapitolinischen Museums J 2 (Abb. 188), der ebenfalls eine entfernte Ähnlichkeit mit Cäsar aufweist, steht in der Zeichnung der Züge und der Wiedergabe des kurzgeschorenen Haupthaares dem eben besprochenen J 1 sehr nahe. Doch ist es eine deutlich andere plastische Anschauung, durch welche die gleiche Porträtauffassung hindurchgegangen ist. Die plastische Struktur ist einfacher, ruhiger, geschlossener, in weniger bewegtem Relief und in zusammenhängenden Flächen aufgebaut, das Lineament streng und großzügig, in zeichnerischer Wirkung befangen. Dieser Meister wurzelt noch in dem streng realistischen Klassizismus um die zweite Fassung des Cicerobildnisses (G 5—7: Abb. 129/38/9) der frühen vierziger Jahre. Dabei überlagern die idealisierenden Tendenzen die realistischen, die klassischen Reminiszenzen die hellenistischen, vermögen sich aber im Rahmen jener Grundanschauung, die mehr römisch als griechisch ist, nicht recht zu entfalten. Dieser Bildniskopf, der nicht ohne Kraft und Würde ist, zeigt den gleichen Eklektizismus wie J 1, nur in anderer Mischung. Unverkennbar ist der Einfluß des Chiaramonti-Meisters einer Entwicklungsstufe, die dem Bildnis G 18 (Abb. 160) vielleicht ein wenig vorausliegt. Die beiden anderen Porträtköpfe J 3 und J 4 nehmen stilistisch die Mitte ein zwischen den beiden besprochenen. Der Kopf in Oslo scheint, soweit die zahlreichen und schwer feststellbaren Ergänzungen ein Urteil zulassen, in der Auffassung dem Kapitolinischen J 2 näherzustehen. Die Gleichheit der Haarbehandlung ist jedenfalls auffallend. Doch enthält das kräftige Relief der Oberfläche auch Beziehungen zu J 1. Dem Münchener Kopf J 4 (Abb. 189) verleiht die Dämpfung der plastischen Wucht und die äußerst verfeinerte Gliederung der Gesichtsoberfläche eine ungemein vornehme Wirkung. Die Zeichnung des Haares ist trotz gleicher plastischer Behandlung eine etwas andere als an den vorigen Bildnissen und entspricht der Frisur des Cn.

[1] Oben S. 88 Anm. 3.

[2] Stanza dei Filosofi 3. Stuart Jones 222 Taf. 54. ABr. 677/8. Hekler 34.

[3] Inv. 6126. Hekler 95.

[4] Oben S. 84 Anm. 2.

[5] Oben S. 7 Anm. 2. Bernoulli 1, 16—17. Vessberg Taf. 3, 2—3. Beste Aufnahme des Berliner Stücks: Kurt Lange, Antike Münzen (Berlin 1947) Abb. 40.

Pompeius auf den Münzen von 42—36[1]. Zeitlich ordnet sich dieses cäsarähnliche Porträt zwischen die Cäsarbilder vom Typus Torlonia (G 16: Abb. 158) um 35 und vom Pisaner Typus (G 19: Abb. 161) um 30 ein.

Die Aufgliederung der Oberfläche in zahllose Schwellungen, die voll lebendiger Spannung ineinander übergehen, ist eine neue Stilerscheinung, die in unserer Werkstatt ihren Ursprung zu haben scheint. Sie verleiht, etwas anders gewendet, den jüngeren Bildnissen J 6—13 (Abb. 192—7), wie noch zu zeigen sein wird, ihre vertiefte Eigenart und hat offenbar auch ältere Richtungen in ihren Bann gezogen. Das bezeugt vorläufig als einziges Beispiel das Bildnis im Kapitolinischen Museum G 7; denn dessen höchst empfindliche, gleichsam oscillierende Oberflächenmodellierung (Abb. 131) bedeutet nichts anderes als eine Spiegelung jener Manier in dem härteren klassizistischen Stil, in welchem das Bildnis wurzelt. So ist denn auch für diesen Nachzügler der streng realistischen Richtung der Cicero-Gruppe G die Entstehungszeit gefunden.

Eine weitere Spielart dieses eklektischen Stils begegnet in der nächsten Gruppe von Bildnissen: J 5, J 6 bis J 10. Es sind dies eine vorzügliche Bronzebüste in Leningrad, ein Marmorkopf in Neapel, der eine weit bewegtere Haltung verrät, als sie ihm die Befestigung auf einer modernen Gewandbüste gegeben hat, zwei als Gegenstücke gearbeitete Köpfe der Münchener Residenz und der nicht zugehörige Kopf einer Panzerstatue in München. Die Bronzebüste (Abb. 190/1) zeigt einen Mann in der Fülle seiner Kraft: der Kopf von vierkantigem, etwas grobem Bau, die Züge scharf, aber nicht unregelmäßig, Willensstärke und Gewaltsamkeit, eine brutale Leidenschaftlichkeit im Ausdruck. Ein die Wangen, das Kinn und die Oberlippe bedeckender Bartflaum deutet auf eine besondere Situation: Trauer oder nicht erfüllte Rache. In dem Neapler Porträt (Abb.192/3) ist ein ältlicher bartloser Mann dargestellt mit vollem Gesicht, gespannten und ausdrucksvollen Zügen um den Mund und einer verhaltenen Leidenschaftlichkeit in Miene und Blick, nicht eben bedeutend und die innere Schwäche nur schlecht verhehlend. Der Münchener Kopf J 7 ist diesem so ähnlich, daß man an die gleiche Persönlichkeit denken könnte. Allein die Kopfform weist leichte Verschiedenheiten auf, Nase und Profil weichen deutlich ab, die Züge sind voller, der Ausdruck weniger gespannt, die Augen blicken müder. Wahrscheinlich handelt es sich um Mitglieder des gleichen Familienverbandes. Erschwert wird die Beurteilung durch die Kopie, deren schwammige und verallgemeinerte Formen in spätere flavische Zeit deuten. Dies gilt ebenso für das Gegenstück J 8, dessen Formencharakter die Porträtentwicklung seit der augusteischen Epoche voraussetzt. Am nächsten steht ihm in der Arbeit und Flächenbehandlung ein ausgezeichnetes originales Bildnis frühtrajanischer Zeit in den Magazinen des Vatikan[2], doch ist die Kopie wohl noch etwas früher anzusetzen, wozu auch die überwiegend flavischen Elemente in der Machart des Gegenstückes J 7 raten können. In der Auffassung dagegen sind seine edlen Züge nahe verwandt dem folgenden Bildnis J 9. Denn die regelmäßigen, fast schönen Züge des Kopfes der Panzerstatue sind hager und faltig, aber wiederum scharf geprägt und verraten etwas von adligem Sinn und starker, sich selbst verzehrender Leidenschaft. Welche Galerie von Charakteren! Indes trotz aller Vielfalt ist die Atmosphäre dieser fünf Bildnisse die gleiche. Ebenso einheitlich ist der

[1] Grueber, CRR. II 561, III Taf. 120, 9—10. Bernoulli I Münztaf. 2, 47—48, Vessberg Taf. 5, 8—9.

[2] Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino Nr. 622 Taf. 99.

Stil, dessen Ursprung an der Bronzebüste J 5 (Abb. 190/1) am deutlichsten wird. Vornehmlich spricht die geballte plastische Masse und ihr wuchtiger, kubischer Bau. Sie leiht der jedesmaligen heftigen Wendung des Hauptes nach der rechten Schulter ihre Explosivkraft. Im Einklang mit dieser Wendung sind diese Köpfe nicht axialsymmetrisch angelegt wie die cäsarähnlichen der Gruppe J 1—4, sondern enthalten starke Asymmetrien. Es sind diese Ungleichheiten der Gesichtshälften, welche den fünf Bildnissen ihr eigentümlich unruhiges Leben geben und den Blick mit einer Spannung laden, die voll eines gestauten Pathos ist. Der feste kubische Bau dieser Köpfe, ihre bewegte Haltung, ihre Mischung von Derbheit und Pathos weisen auf die Herkunft dieses Stiles hin: er leitet sich letzten Endes noch von der kaum zwanzig Jahre älteren Richtung der Pompeius-Gruppe F her. Freilich ist alle weiche, malerische Wirkung zerstoben, alle Plastik entfaltet sich in klarem Licht und großen beruhigten Flächen, der Porträtstil ist einfacher geworden. Einzelne Einflüsse der malerisch-pathetischen Richtung F waren schon in der ersten Gruppe J 1—4 zu beobachten, wo sie die klassizistische Grundhaltung auflockerten. Hier liegt das Umgekehrte vor. Der Stil der Bildnisse J 5—7 geht nicht von der klassizistischen Richtung der Cicerogruppe aus, sondern hat seine Wurzeln in jener älteren, barocken Richtung um die Bildnisse des Pompeius und entwickelt sich unter der klärenden und sänftigenden Einwirkung der zeitgenössischen Strömungen zu einer spannungsreichen Abart des klassizistischen Porträts. Die Stileinheit der fünf Bildnisse gründet sich jedoch auf noch weit intimere Elemente. Allen ist gemeinsam die straffe Bildung der die Wangen gliedernden und den Mund formenden Züge, als ob nicht nur die die Mimik bestimmenden Muskelbündel, sondern das Spiel der gespannten Sehnen freigelegt werden sollte. Das Haar ist stets gleich gebildet, wenn auch an J 6 (Abb. 192/3) nur skizzenhaft angedeutet: mehrere sich übereinanderlegende Schichten länglicher, wenig gekrümmter Haarspitzen, im Nacken weit herabgezogen. Kein Zweifel, hinter diesen fünf ausgezeichneten Bildnissen steht als Anreger ein führender Meister, der gewiß in dem Schöpfer der Petersburger Bronzebüste erkannt werden darf. Sehr mit Recht hat man diese neben das Münzbildnis des Sextus Pompeius[1] gestellt. Wenn auch die verschiedene Frisur trotz gleicher Barttracht und einer nicht geringen Ähnlichkeit eine Gleichsetzung der Dargestellten widerrät, so begegnet doch auf der Münze der gleiche Typus und der gleiche Stil. Ist es Zufall, wenn wir in der Nähe der Nachkommen des großen Pompeius einen Meister finden, dessen künstlerische Herkunft uns in den Kreis um diesen führt? Jedenfalls ist durch diese Gleichung die Datierung der Bildnisse in die dreißiger Jahre, wenn dies noch nötig ist, gesichert[2]. Unter dem Einfluß des „Ermitage-Meisters" ist endlich, wie schon allein die Haarbehandlung zeigen könnte, der nicht zugehörige und ziemlich unbedeutende Kopf der Togastatue Barberini (J 10: Abb. 15) entstanden. Durch seine Abhängigkeit vom Cäsarbild steht er jedoch auch der ersten Gruppe J 1—4 nahe. Er ist wie J 8 ein wichtiges Bindeglied, das uns das Herüber und Hinüber in dieser großen Werkstatt veranschaulichen kann.

[1] Fr. Poulsen, Röm. Privatporträts und Prinzenbildnisse Abb. 8—9.

[2] Ein unmittelbarer Vorläufer dieser Gruppe von Bildnissen ist der Kaulbach'sche Kopf (oben S. 39, IV 12 b: Abb. 21). Durch seine enge Beziehung zu dem sog. Domitius Ahenobarbus (Abb. 144) hängt er noch mit dem reichen realistischen Stil des spätesten Ciceroporträts um 40 zusammen, während er sich mit der Wucht des Plastischen, der pathetischen Wendung und der Ungleichheit der Gesichtshälften schon dem Ermitage-Meister und seiner Nachfolge (Abb. 190—93) nähert.

Das Neapler Bildnis J 6 zeigt einen merkwürdigen Zustand der Oberfläche (Abb. 192/3). Die Formen sind nicht bis zur letzten Bestimmtheit gediehen. So klar die Porträtzüge durchgearbeitet sind, so ist es doch, als ob in der obersten Schicht die Arbeit in der noch skizzenhaften Anlage vor der letzten Vollendung stecken geblieben wäre. In reizvoll andeutender Weise sind die Brennpunkte des Bildnisses, die Stirn, die Augen, der Mund zum Sprechen gebracht. Nirgends sind die Spuren der Meißelarbeit getilgt: aus zahllosen unregelmäßigen und zufällig geformten, kleinen und kleinsten Flächen ist ein Netz gewoben, aus dem wie in einem Mosaik die festen und klaren Grundlinien des Gesichts aufsteigen. Kein Gedanke, daß der Kopf unvollendet wäre. Die Wirkung ist ebenso gewollt wie unnachahmlich, indem sie das Schwebende, plastisch kaum Faßbare zum Ausdruck bringt: das mürbe und die ersten Spuren der Hinfälligkeit zeigende Fleisch des alternden Mannes, das Vieldeutige und Veränderliche des menschlichen Antlitzes, das Hintergründige in Seele und Charakter.

Diese Art ist in den Bildnissen J 11, J 12 und J 13 zu einem festen Porträtstil entwickelt. Wie die Haarbehandlung zeigt, stammen sie alle aus der Nähe des Meisters der Leningrader Bronzebüste. Besonders der Kopf in Venedig J 11 (Abb. 194/5), der eine problematische Natur mit Zügen versteckter Grausamkeit und selbstquälerischer Umdüsterung schildert, schließt sich in der bewegten Haltung, der fest in die Charakterschilderung eingebauten Ungleichheit der Gesichtshälften und dem Ausdruck der Augen eng an den Kopf J 6 (Abb. 192/3) an. Auch zu dem Bronzekopf J 1 (Abb. 187) verrät das bewegte Relief der Wangen Beziehungen. Von J 11 ist der zerknitterte Greisenkopf in der Villa Doria Panfili J 12 (Abb. 196), von dem Münchener Bildnis J 9 der Kopf der Sitzstatue Spada J 13 (Abb. 197) nicht zu trennen, ein aristokratischer Typus voll Strenge und Härte gegen sich selbst und andere. Auch in der oben beschriebenen Manier der Oberflächengestaltung knüpft J 11 unmittelbar an J 6 an. Sie steigert sich in J 12 und J 13 rasch bis zu einem die Struktur des Bildnisses bestimmenden Faktor, stets in Verbindung mit der Enthüllung von Lebenssituation und Charakter. Man könnte von einem antiken Pointillismus sprechen. Der Vergleich hilft nur, das andersartige Wesen der antiken Stilerscheinung zu erkennen: sie hat mit impressionistischer Anschauung wenig zu tun, hält sich vielmehr ganz in den Grenzen plastischer Wirkung und hat ihren eigenen Sinn. Aus den tiefen und rätselhaften Gründen menschlich-individuellen Seins ruft dieser antike „Pointillismus" durch den Schleier eines verwirrenden Formenmosaiks die Erscheinung des Dargestellten herbei, die etwas eigentümlich Unfestes und Vorübergehendes behält und alle Verdichtung zu eindeutiger, gültiger Gestalt vermeidet. Mitten im siegreichen Durchbruch des klassizistischen Stils, ja auf seiner Grundlage, weicht diese Gruppe von Bildnissen wiederum in bezeichnender Weise den Forderungen der griechischen Form aus. Um so römischer ist ihre Gesinnung; denn was sich hier gegen die herrschende zeitgenössische Kunstrichtung sträubt, ist nichts anderes als die urrömische Andacht vor dem Irrationalen, dem Unberechenbaren, Zufälligen, die Schau des Menschen als eines in der Zeit werdenden und vergehenden, sich unaufhörlich verändernden und nie endgültig faßbaren Wesens, die Richtung auf das Einmalige und Unergründliche der Persönlichkeit. Die altrömischen Grundsätze, die Häufung gleichwertiger Einzelheiten, das Abgreifen der Naturform von außen, die Techniken der toreutischen (J 13) und der Holzschnitt-Manier feiern in dieser Oberflächengestaltung eine letzte Auferstehung, freilich nur als Mittel, in dem sich ein neuer, unendlich verfeinerter Porträtgedanke verwirklicht. Gerade in ihrer skizzierenden „Flüchtigkeit" sind die Bildnisse J 11

bis 13, die eine und dieselbe Hand verraten, hervorragende Charakterstudien. Wie verhalten sie sich zu der vorigen Gruppe J 5—10? Zweifellos gehören sie noch in den Bannkreis des Ermitage-Meisters, entfernen sich aber zu weit von seiner Art, um in eine nähere Verbindung mit ihm zu treten; auch läßt sich kaum vorstellen, daß der in Bronze arbeitende Meister bis zur Entwicklung eines so ausgesprochenen Marmorstils vorgedrungen sei. Dagegen verbindet sie mit den Bildnissen in Neapel (J 6: Abb. 192/3) und in München (J 9) so viel — die Gemeinsamkeit der Typen, die gleiche Bildnisauffassung, Tiefe und Eindringlichkeit der Charakteristik, Stil und Entwicklung des plastischen „Pointillismus" —, daß die engste Verknüpfung gerechtfertigt erscheint. Aus den fünf Bildnissen J 6 und 9, J 11—13 ist das Bild eines interessanten Meisters zu gewinnen, welcher der „Meister des Venetianer Melancholikers" heißen mag (Abb. 194/5). Sein Schaffen beginnt für uns in den dreißiger Jahren. Auch seine späteren Werke lassen sich leicht datieren. Der Porträtkopf der Villa Doria Panfili J 12 (Abb. 196) hat das groß gebildete, klar und fest blickende Auge der Spätwerke des Chiaramonti-Meisters, des Pisaner Cäsar und des Octavianus (G 19 und G 20); wie dort (Abb. 161/7) wird es zur beherrschenden Mitte des Gesichts. In den auf 30 folgenden Jahren wird diese Kunst von dem Einfluß des Chiaramonti-Meisters gestreift. Der Kopf Spada (J 13: Abb. 197) schließlich ist zusammen mit einem, im Bildnistypus nächstverwandten Porträtkopf des Vatikan[1] das erste Zeugnis für die Wirkung des frühen Augustusbildes auf das Privatporträt. Es ist dies der wohl bald nach 30 entstandene Typus des herrlichen Augustus im Kapitolinischen Museum[2], dessen römischer Charakter jüngst mit vollem Recht betont wurde[3] und der die Ikonographie des Kaisers in den zwanziger Jahren beherrschte; an dem Vatikanischen Kopf ist sogar die Frisur und die Haarteilung über der Stirn von diesem Augustusbildnis übernommen. In den Jahren um 25 wird also das Bildnis Spada (J 13) entstanden sein.

Dieser letzten Zeit der Werkstatt wird noch ein fesselndes Bildnis verdankt, das aber eine andere Hand verrät: der vorzügliche Altmännerkopf in der Sala a Croce Greca des Vatikan J 14. Die untersten Nackenlöckchen schwingen nach einwärts und übernehmen dieses Motiv von dem Octavianbildnis der Münzen von 30/29 und dem eben erwähnten Augustustypus. Die Haarbehandlung und der plastische Bau gründen in der Gruppe von Bildnissen, die hier unter J 1—4 zusammengefaßt ist, übernehmen jedoch auch einige Züge von der Gruppe J 6—13. Das Porträt verklammert die beiden Hauptströmungen der Werkstatt. Die vorzügliche Kopie wahrscheinlich tiberianischer Zeit verrät ein Bronzeoriginal der zwanziger Jahre. Es läßt sich aber noch genauer bestimmen. Denn die Augenbildung, der etwas müde, gequälte Blick, die Plastik des Kopfes, die schwellenden Formen, die doch in dem sprechenden Lineament der Züge zusammengehalten werden, das kräftige Relief der Oberfläche, — all das kündet von dem gleichen künstlerischen Temperament, das uns schon in dem Bronzebildnis der Sammlung Ludovisi J 1 (Abb. 186/7) entgegengetreten ist. Es ist zweifellos ein späteres Werk des gleichen Bronzebildners, des „Meisters der Bronze Ludovisi".

[1] Museo Chiaramonti Nr. 424 B, Amelung I 587f. Taf. 61. ABr. 605/6. Vessberg Taf. 52. Im Anschluß an Helbig und Amelung hat neuerdings Vessberg (213) dieses Bildnis wieder in sullanische Zeit setzen wollen; den augusteischen Charakter hat schon P. Arndt erkannt.

[2] O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus 44ff. 67 (Typus C). L. Curtius, Die Antike 7, 1931, 250f. Abb. 14—15; RM. 45, 1940, 47ff. Taf. 7. C. Weickert, Die Antike 14, 1938, 218f. Abb. 4 und Taf. 23.

[3] L. Curtius, RM. 45, 1940, 48ff.

Die hinter der Gruppe J stehende Werkstatt, mit deren Betrachtung wir unseren ordnenden und sichtenden Gang durch die Masse der vorkaiserzeitlichen Porträts beschließen, gehört nicht zu den führenden und die Zukunft tragenden Richtungen vom Ende der Republik, deren Einflüssen sie sich doch nicht entziehen kann. Sie entwickelt einen eklektischen Stil, in dem außer dem Zoll, den sie dem vordringenden Klassizismus entrichten muß, verschiedene Strömungen der Vergangenheit einmünden — so der malerisch-pathetische Stil der Pompeius-Gruppe — oder weiterleben — so der spätsullanische Realismus —, teilweise in deutlicher Reaktion gegen die herrschende, zur augusteischen Klassik hinüberführenden Richtung. In ihr sammeln sich, auf künstlerischem Gebiet, die Widerstände der alten gegen die neue Zeit — auch sie nicht mehr in ungebrochener Einheit. Unter dieser Spannung entsteht eine Reihe von ausgezeichneten Bildnissen, die durch die Spannweite ihrer Charakteristik und die tiefe Erfassung des Individuellen den Vergleich mit den geistvollen Bildnissen des zeitgenössischen Klassizismus sehr wohl aushalten: eine letzte Blüte der altrömisch-republikanischen Porträtgesinnung. Zwei Bronzebildner, der Meister der Bronze Ludovisi (J 1 und J 14) und der Ermitage-Meister (J 5) stehen an der Spitze der Werkstatt. Dem Meister des Venetianer Melancholikers (J 6 und 9, J 11—13) verdankt sie ihre Vertiefung. Die Wirkung besonders der beiden letzten Meister bleibt nicht auf die Hauptstadt beschränkt. Ein Bronzekopf aus Verona[1] schließt sich eng an die Leningrader Bronzebüste J 5 an, zeigt aber das Haar des Münchener Bildnisses J 4; Marmorköpfe aus Este[2] und aus Montpellier[3] in der römischen Narbonensis sind unter der Einwirkung von Bildnissen wie dem Neapler J 6 entstanden[4].

[1] Le Arti 1, 1938/9, 425f. Abb. 7. AA. 1940, 373ff. Abb. 3/4.

[2] Fr. Poulsen, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen 32f. Nr. 1 Abb. 67—68.

[3] EA. 1864.

[4] Ed. Schmidts mehrfach erwähnte Untersuchungen zu einigen Römerbildnissen vom Ausgang der Republik (1944) erlauben, diesem Abschnitt noch einen Nachtrag anzufügen. Es ist ein wirklicher Gewinn, daß er die sogenannten Bildnisse des Corbulo (oben S. 39, IV 15 a) von ihrer vermeintlichen Bindung an die spätklaudische Zeit befreit und in ihnen Wiederholungen eines spätrepublikanischen Porträts erkannt hat. Dieses steht dem Meister der Bronze Ludovisi ebenso nahe, wie es dem Ermitage-Meister nicht fern steht. Der in mehreren Wiederholungen überlieferte Bildniskopf S. 38, IV 7 b, wird von Ed. Schmidt ebenfalls ausführlich besprochen. Er ist ein jüngeres Werk des Ermitage-Meisters und ist in den Jahren gegen 20 v. Chr. entstanden. Zwischen dem Ermitage-Meister und dem Meister des Venetianer Melancholikers steht der Kopf in Neapel (6205; oben S. 39, IV 13 a = Abb. 24), der an den Anfang der zwanziger Jahre gehört.

VIERTES KAPITEL

STILFORMEN UND STILWANDLUNGEN DES VORKAISERZEITLICHEN RÖMISCHEN PORTRÄTS

Mit der im vorigen Kapitel gegebenen Gruppierung der wichtigsten vorkaiserzeitlichen Porträts sind gewiß nicht alle Erscheinungen der frühen römischen Bildniskunst erfaßt. Die Wirklichkeit war reicher als das uns zurückgelassene Bild. Fremdes und Bodenständiges, Altes und Neues, Form und Geist fanden sich in immer wieder neuen Spielarten zusammen. Dennoch hat es einen eigenen und einheitlichen Stil des Porträts republikanischer Zeit gegeben. Die Erfahrung bezeugt es. Vom Stil her wurden seit mehr als einem Jahrhundert diejenigen Bildnisse, die heute noch die Kernmasse des republikanischen Porträts darstellen, im ganzen richtig, wenn auch mit wechselnder Genauigkeit, bestimmt; und ein ernsthafter Zweifel über ihre kunstgeschichtliche Einordnung ist nie aufgetreten. Auch eine Entwicklung dieses Stiles muß es gegeben haben. Ein epochales Ereignis wie die Geburt der römischen Porträtform geschieht nicht aus dem Nichts heraus und nicht, ohne eine Anzahl von Stufen des Werdens durchlaufen zu haben.

Warum hat es nie recht gelingen wollen, die gefühlsmäßige Sicherheit im Umgang mit dem republikanischen Porträt zu einer Einsicht in das Wesen seines Stils zu verwandeln? Zweifellos wurde die Erkenntnis gehemmt durch die Mißachtung der Tatsache, daß das plastische Bildnis zugleich Plastik und zugleich Porträt ist. Es erfordert die Betrachtung von zwei Seiten: vom plastischen Stil und vom Porträtstil her, die zwar nur mit- und ineinander existieren, aber nicht das gleiche sind und in der Beschreibung und im Urteil zunächst auseinandergehalten werden müssen. Durch die Analyse der plastischen Formengrundlage allein läßt sich nie zum Eigentlichen des Bildnisses vordringen. Daher haben sich Begriffspaare wie weich — hart, expressionistisch — sachlich, hellenistisch — römisch, mit denen man den Formwandel zu bestimmen versuchte, als ungeeignet erwiesen, die geschichtlichen Vorgänge aufzuschließen. Abgesehen von ihrer Einseitigkeit haften sie zu sehr an der Oberfläche. Je reicher eine Zeit ist — und reich an künstlerischen Möglichkeiten war das erste vorchristliche Jahrhundert gewiß —, desto vielschichtiger ist ihr Stil, und desto tiefer verlaufen unter der sich kräuselnden Oberfläche die ruhigen Strömungen, welche die Stilerscheinungen und ihre Entfaltung tragen. So gilt es die verschiedenen Stilformen an den über-

einanderliegenden Schichten der Stilbildung abzulesen und darunter in der Tiefe die wirkenden und stets einfachen Kräfte zu erkennen.

Die äußerste Schicht bilden die mannigfachen Stilerscheinungen und historischen Vorgänge, wie sie in den nebeneinander arbeitenden Werkstätten der Hauptstadt zu beobachten sind. In den Anfängen ist keine eigene, jedenfalls keine einfache Linie der stadtrömischen Bildniskunst zu erwarten: sie bildet sich erst im Laufe der Jahre heraus. Die sullanische Epoche, unter der wir das erste Drittel des Jahrhunderts verstehen, bietet ein deutliches, wenn auch infolge der geringen Zahl der erhaltenen Bildnisse etwas vereinfachtes Bild der Situation. In die Segel des sich zur Fahrt rüstenden Schiffes der römischen Porträtkunst blasen die verschiedensten Winde: eine alte, mittelitalische Bildnisüberlieferung, der späthellenistische Bildnisstil, der römische Porträtwille. Mittelitalische Ausläufer (Gruppe A) sind bis in die sechziger Jahre festzustellen (vgl. Abb. 48—51). Sie stehen abseits von der Entwicklung. Ebensowenig wie in dem vorausgegangenen Jahrhundert vermag diese Richtung jetzt das Gebot der Stunde zu erfüllen und zu einer schöpferischen Vereinigung mit der hellenistischen Porträtform zu gelangen. Sie nimmt zwar allerlei Anregungen von zeitgenössischen Werkstätten Roms auf, hat aber keinerlei sichtbaren Anteil an der Erzeugung des römischen Porträts. Ihre Mission ist wie die der etruskischen Kunst längst abgeschlossen. Es ist eine sterbende Stilform. Der entscheidende Anstoß ging von der Albinus-Gruppe (B; vgl. Abb. 53—68) und von der Caldus-Gruppe (C) aus. Beiden gemeinsam ist die späthellenistische Grundlage. Griechische Meister in Rom haben sie begründet. Verschieden ist nur ihre Entwicklung. Die Bildnisse der Gruppe B können sich je länger je weniger einer gewissen Einbürgerung auch der Form in die römische Umwelt entziehen. Im Widerstreit hierzu stehen die bewußten hellenisierenden Bestrebungen dieser Richtung. Nirgends ist dieser Widerstreit offenbarer als an dem um 70 entstandenen Feldherrn aus Tivoli (B 6: Abb. 63/5/6). Die Wirkung, die von der sehr persönlichen Kunst des Meisters des Albinus ausging, war groß und hat die Blüte dieser Richtung um Jahrzehnte überlebt. In seinem Kreis, wenn nicht von ihm selbst, ist das Sullabildnis der Münzen geschaffen. Schülern und Nachfolgern werden in den sechziger Jahren der Marmorkopf E 7 (Abb. 102/11), im folgenden Jahrzehnt das vermutliche Bildnis des Schauspielers Qu. Roscius Gallus und ein Hermenbildnis des Konservatorenpalastes verdankt (Abb. 59)[1]. Mit aller Entschiedenheit dagegen löst sich die Gruppe C von der späthellenistischen Form (vgl. Abb. 70—84). Sie schlägt eine latinisierende Richtung ein da, wo die Gruppe B einer hellenisierenden Tendenz huldigt. Das äußert sich zunächst in einer starken Vereinfachung und Vergröberung der Formen. In der Spätphase klären sich die Strebungen. Die jüngeren Bildnisse bauen das plastische Gerüst im griechischen Sinne in immer größerem Umfang ab und entwickeln einen beschreibenden und linearen Porträtstil, der seine Herkunft aus einer der griechischen ganz entgegengesetzten Porträtauffassung nicht verleugnen kann. Aus diesen späteren Jahren stammen die bedeutendsten Bildnisse wie der Römer Stroganoff (C 5: Abb. 80/4). Wird hier die späthellenistische Formengrundlage allmählich durch den römischen Bildgedanken überwältigt, so vermag dieser sich zum erstenmal rein zu entfalten in der Restio-Gruppe (D). Auf den Trümmern der hellenistischen Form bauen die gleichen Kräfte, die in C den Abbau bewirkten, einen eigentümlich unplastischen Porträtstil auf, der nun schon eigentlich römisch heißen darf (vgl. Abb. 85—97).

[1] S. 64 Anm. 7.

In der vom Osten herzuleitenden „toreutischen" Manier und in der mehr italisch-römisch empfundenen „Holzschnittmanier" werden Formen der Oberflächenmodellierung gefunden, die sich willig dem vordringenden Streben nach irrationaler Beschreibung leihen, dem bisher griechisch bestimmten Bildnis ein neues Gesicht geben und, was darunter noch an griechischer Struktur erhalten sein mag, zerstören oder bedeutungslos machen. Hervorragende Bildnisse wie der Alte, Torlonia 535 (D 1), oder der Verhüllte des Vatikan (D 7) lassen den realistisch-biographischen Bildnisgedanken des römischen Geschlechterstaates merkbarer zutage treten als spätere und reichere Epochen des Porträts. Kein Wunder, daß die Wirkung dieser sich zu so überraschend neuen Gestaltungen in C und D durchringenden Kunst auch außerhalb Roms im Wachsen begriffen ist. Sie erstreckt sich nicht nur wie bei der Gruppe B auf Etrurien, sondern greift auch auf Griechenland über, ja zieht sogar die offensichtlich volkstümliche und bisher von Griechenland her geprägte Porträtkunst der Priester- und Weihestatuen im Ptolemäerstaat in ihren Bann, die gleichzeitig im Austausch der römischen Bildniskunst den Typus des kahlköpfigen Priesterbildnisses schenkt.

Die sullanische Epoche hat den Grund zu einer römischen Porträtform gelegt, die etwas fundamental Neues in Italien, ja in der antiken Welt bedeutet. Diese schöpferische Leistung tritt besonders in den Bildnissen der Gruppen C und D entgegen, die einen mitunter überwältigenden Einblick in den Geist altrömischer Anschauung und das Wesen der führenden Gesellschaft gewähren. Der Stil dieser sullanischen Werkstätten hat im Schatten und abseits der großen Umwälzungen der nächsten Jahrzehnte noch lange ein bescheidenes Dasein weitergeführt. Bis in die Zeit des zweiten Triumvirats lebt die Werkstatt, aus der die Bildnisse der Reihe H hervorgegangen sind, von den Formgedanken jener sullanischen Richtungen; allerdings vermag ihre Tätigkeit trotz mancher Anleihen bei den führenden zeitgenössischen Stilrichtungen dem Schicksal des Leerlaufs auf die Dauer nicht zu entgehen (vgl. Abb. 175—85). — Unabsehbar breit war ihre Nachwirkung auf die volkstümliche Grabkunst und die Kunst der Munizipien Italiens[1]. Die Faltung der Gesichtsoberfläche in der toreutischen oder der Holzschnitt-Manier über einer nicht von innen her gebauten plastischen Grundlage hat sich in diesen, von der Auseinandersetzung mit der griechischen Form noch wenig berührten Regionen lange gehalten. Noch so spät wie in den zwanziger Jahren feiert diese Manier wie die hinter ihr stehende Porträtauffassung eine merkwürdige Auferstehung in dem skizzierenden „Pointillismus" des Meisters des Venetianer Melancholikers (Gruppe J 6 und 11—13: Abb. 192—7), freilich auf einer ganz veränderten Stilebene. Die Blüte jedoch und die Mission der sullanischen Werkstätten haben das erste Drittel des Jahrhunderts nicht überdauert. Der Anbruch einer neuen Epoche, der letzten der Republik, mit einem neuen Menschentypus von der Art des Lucullus und Pompeius, des Cicero und Caesar verlangte eine verbreiterte und vertiefte Porträtkunst.

[1] Wenige Beispiele für viele: die Togastatue der Villa Celimontana in Rom, Vessberg 266 Taf. 29, 2—3; der P. Gessius P. F. Rom. des nach 40 zu datierenden Grabreliefs in Boston (Fr. Poulsen, Probleme 23f. Abb. 52. Vessberg 268f. Taf. 35), der aber auf ein älteres Porträt, vielleicht der fünfziger Jahre zurückgeht; der Kopf in Ancona, Mus. Naz. 3944, Vessberg 282 Taf. 84, 3—4, der nicht früher als um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein kann; die Togastatuen der Vorhalle des Museo Civico in Chiusi, die Vessberg, Taf. 85, 1—2, endlich zureichend abgebildet hat, aus dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts; die Togastatue augusteischer Zeit in Neapel, oben S. 74 Anm. 4.

Diese geschaffen zu haben, ist die große Leistung des zweiten Jahrhundertdrittels. Schon in dem äußeren Bild der Vorgänge ist ein freierer und größerer Zug zu bemerken. An die Stelle mehrerer gegen- und miteinander arbeitenden Werkstätten treten zwei bedeutende, einander ablösende Richtungen, die malerisch-pathetische oder barocke (Gruppen E und F) und die plastisch-gegenständliche oder klassizistische (Gruppe G), deren jede die künstlerischen Kräfte an sich zieht und in dem weiten Raum zur Entfaltung gelangen läßt, den neue und fruchtbare künstlerische Problemstellungen eröffnen. Das für die römische Kunst zu allen Zeiten so wichtige Verhältnis zur griechischen Form verwandelt sich aus einem passiven in ein aktives, aus der Abhängigkeit von der gleichzeitigen späthellenistischen Porträtplastik in eine innerlich bedingte Wahl älterer vorbildhafter Stufen der griechischen Kunst aus der eigenen Problemlage heraus. Ein reges künstlerisches Leben erblüht, aus dem sich in rascher Folge und in immer schärfer umrissenen Gestalten die ersten großen Meister des römischen Porträts herausheben. Das Schiff der römischen Bildniskunst ist flott geworden. Ein starker und stetiger Wind füllt seine Segel. Es gewinnt den offenen Ozean und läßt sich von dessen breiter Dünung tragen, die in lang ausgezogenen Wellen dahinstreicht.

Was wir mit der Dünung verglichen haben, sind die großen Kurven der Entwicklung, die nun in der Wellenbewegung der römischen Bildniskunst sichtbar werden. Denn der römische Porträtgedanke erhält jetzt erst einen eigenen Körper, mit dem im Bunde er die Stufen der Geburt, des Reifens, des Übergangs in andere Zustände durchlaufen kann. In den Bildnissen der Gruppe E um den Norbanus Sorex (E 1), den Priester des Thermenmuseums (E 5), den Togatus in Kopenhagen (E 8) erscheint zum erstenmal eine ins Große gebaute plastische Form, die von der gleichzeitigen griechischen des Ostens unabhängig ist (vgl. Abb. 99—112/26/7). Wie aber in aller körperlichen Gestaltung späterer Zeiten etwas von griechischem Ursprung steckt, so kann es nicht anders geschehen, als daß auch die Porträtform dieser Köpfe etwas von zeitlos griechischen Elementen in sich aufnimmt. In dem gespannten Kräftespiel der Plastik lädt sich der Ausdruck mit einer geballten Aktivität, die dem spätsullanischen Bildnis fremd gewesen ist. Die Konzentration der Formen läßt die Vieldeutigkeit des älteren Bildnisses der Gruppe D sich in einem straffen Ausdruckssystem sammeln, unter dem sie sich — ebenfalls neu — in Eindeutigkeit, in die Konstanz des Charakters in seiner besonderen, individuellen Zusammensetzung verwandelt. Daß die Wirkungsformen dieser Plastik zum guten Teil malerische sind und dem Bildnis ein deutliches Pathos beigemischt erscheint, ist eine Erbschaft der hoch- und frühhellenistischen Kunst. Dieser „malerisch-pathetische", barocke Stil, der noch in den sechziger Jahren entsteht, steigert sich zur Höhe und entfaltet sich in der Breite zwischen 60 und 50. Die Bildnisse der Gruppe F (vgl. Abb. 116—25/8/32) lassen eine ältere Stufe um den Komödiendichter des Vatikan und das frühere Pompeiusbild (F 1 und 3) und eine jüngere um das spätere Pompeiusbild (F 4) erkennen. Einzelne Meister wie der in Ton und Bronze arbeitende Schöpfer des Bostoner Terrakottakopfes (E 6, F 6 und 7) sind durch Werke um 60 und nach der Jahrhundertmitte vertreten und weisen auf die enge Folge der Gruppen E und F. Die Gruppe F bringt eine Lockerung der Formenspannung, während die Bildeinheit immer mehr durch eine starke Konzentration der malerischen Akzente herbeigeführt wird. Die neu gewonnene Freiheit der Gesichtsteile bestimmt auch den Porträtstil. Alles Individuelle erscheint bereichert, verfeinert, vertieft. Abermals steigt eine Welle des Realismus empor. Jetzt ist im Gegensatz zum spätsullanischen Verismus die bewegte Mimik

das Medium, durch welches die Wirklichkeit des menschlichen Antlitzes angeschaut wird. Dieser mimische Realismus eignet auch den in die fünfziger Jahre fallenden Bildnissen der Werkstatt H (H 2—5), in besonderem Maße dem Wiener Kopf H 3 (Abb. 177/8). In der betont malerischen Wirkung spitzt sich der Ausdruck zu einer lebhaften Augenblickswirkung zu, am schönsten bei dem jüngeren Pompeiusbildnis (F 4: Abb. 117/24/5). Es ist viel Hellenistisches in diesen Bildnissen. Doch bildet es nicht mehr die Grundlage, sondern dringt um- und mitformend in die römischen Formengrundlagen ein; die Quelle ist die Bildniskunst der Diadochenzeit. Wie nicht anders zu erwarten, ist die Wirkung dieser verfeinerten, aristokratischen Porträtplastik auf die Kunst der Grabsteine gering gewesen[1]. Daß sie aber in einigen Nachzüglern die Jahrhundertmitte überschritten hat, ist kaum zu bezweifeln. Noch um 35 ist in dem eklektischen Stil der Gruppe J die Nachwirkung der malerisch-pathetischen Richtung F zu erkennen, und einer der Häupter dieser Werkstatt, der Meister der Leningrader Bronzebüste (J 5: Abb. 190/1), besitzt dort seine künstlerische Heimat.

Um die Jahrhundertmitte ist auch innerhalb dieser Richtung eine Beruhigung der Formen zu beobachten, insbesondere im Werk des Meisters der Bostoner Terrakottabüste (F 6 und 7: Abb. 140/1). Gleichzeitig erweitert sich der Horizont der Bildnisse: eine freiere Menschlichkeit, eine milde Geistigkeit, eine ruhige Würde zieht in diese Bildnisse ein. Das ist nur der Widerschein einer neuen, um diese Zeit anhebenden Stilbewegung, die wir in der Gruppe G zusammengefaßt haben: des klassizistischen Porträts. Diese Richtung führt in den letzten Jahrzehnten der Republik und prägt die Form des Porträts bis in die frühaugusteische Zeit. In ihr verkörpert sich die Gegenbewegung auf die malerisch-pathetische Richtung E und F. Sie sucht nicht das malerische Spiel der Oberfläche, das Unruhige, Erscheinungsmäßige. In ruhiger Gegenständlichkeit entfaltet sich das plastische Bildnis aus seiner physisch-geistigen Struktur zu seinsmäßiger Gestalt. Es ist, als ob die Form aus erregendem Flimmern in ein scharfes und neutrales Licht gezogen wird, in dem nur ihre objektive Gestalt spricht. Aus der phänomenalen Schicht zwischen Werk und Beschauer rückt ihre Gesetzlichkeit in die plastische Gestalt selbst. Es sind nicht mehr Gesetze ihrer Wirkung, sondern Gesetze ihres Aufbaus: Tektonik, Proportion, Rythmus der Formbewegung. Nicht mehr in der Zuspitzung des Augenblicks leben diese Bildnisse, sie werden von einem Hauch des Bleibenden und Unvergänglichen berührt: das römische Bildnis wird monumental. Es ist ein Klassizismus griechischer Färbung, der mit der ältesten Fassung des Cicerobildnisses (G 1) eindringt (vgl. Abb. 134—7); sein Ursprung liegt im spätklassischen Porträt der Griechen. Mit ihm erhält die Schönheit ein Heimatrecht in der römischen Bildniskunst. Rasch gabelt er sich in zwei Zweige, einen realistischen und einen idealisierenden. Der eine führt über den strengen Realismus der zweiten Cicerofassung G 5 (vgl. Abb. 129/30/3/8/9) zu dem reichen Realismus des spätesten Cicerobildnisses G 8, der in dem Münchener Greisenbildnis G 11 und seiner Gruppe am zuverlässigsten erkannt werden kann (Abb. 142—51). Der idealisierende Zweig wird, abgesehen von dem ältesten, schon monumentalisierten Cäsartypus Tusculum (G 14) und einem Kopf in Kassel (G 15: Abb. 152—5), von dem eindrucksvollen Werk des Chiaramonti-Meisters be-

[1] Der Typus und Stil des „Priesters" im Thermenmuseum E 5 (Abb. 100/4/8) kehrt z. B. wieder in einem wohl gegen 50 zu datierenden Büstenstein, der in der Villa Colonna zu Rom in neuerer Zeit mit einem etwas jüngeren Grabrelief vereinigt wurde: Vessberg 269 Taf. 38, 1.

herrscht, dessen Schaffen von den frühen vierziger Jahren bis nach 30 zu verfolgen ist (Abb. 157 bis 67). Er ist der Schöpfer des römischen Herrscherbildnisses. Das Cäsarbildnis, der Typus Torlonia (G 16) und vor allem der wunderbare Pisaner Typus (G 19), und das grundlegende Bildnis des Octavian auf den Münzen von 29 (G 20) sind sein Werk. Aus der Stilbewegung der späten Republik wächst seine Kunst heraus und bahnt den Weg zur augusteischen Bildniskunst. Insbesondere aber verwandelt sich in diesem Entwicklungszweig der griechische in einen römischen Klassizismus. Bei aller Monumentalität wird die analytisch-beschreibende Porträtform nicht verdrängt, bei aller Steigerung ins Übermenschliche die Zweiseitigkeit des entwickelten vorkaiserzeitlichen Bildnisses, die Ausstrahlung der gesammelten Persönlichkeit in die Umwelt und die Rückwirkung von individueller Veranlagung, Leben und Schicksal auf die Züge, nicht verlassen. Was dem griechischen Porträt Größe gegeben hat, das Heroische, das Zeitlose, die Schönheit, das wird hier aufs neue in einem eigentümlich römischen Rahmen und in Spannung zu jenem entwickelt. Dieser Rahmen heißt Personalität und Geschichtlichkeit.

Der Klassizismus der Gruppe G hat in allen seinen Phasen, mit Ausnahme der ganz unrömischen des frühesten Cicerobildnisses, einen starken Nachhall in der Kunst der Grabsteine gefunden[1]. Auch die Werkstatt H gerät mit den Bildnissen H 6—10 unter seinen Einfluß und hat ihrerseits wieder auf die Grabkunst gewirkt[2]. Zur Zeit des zweiten Triumvirats entwickelt die Werkstatt J einen eigenen eklektischen Stil. Zwei Strömungen, die von zwei führenden Meistern ausgehen, laufen nebeneinander. In dem Schaffen des Meisters der Bronze Ludovisi (J 1 und J 14) und seiner Nachfolge (J 2—4) verbindet sich die klassizistische Grundlage mit Einflüssen einer Tradition, die von der barocken Richtung E—F herkommt (vgl. Abb. 186—9). Umgekehrt fußt die andere Strömung, an deren Spitze der Ermitage-Meister (J 5) steht, in jener älteren Richtung, tritt aber mit einem klassizistisch stark umgebildeten Stil hervor (vgl. Abb. 190/1). Immerhin geht aus dieser ein Meister wie der des Venetianer Melancholikers hervor (J 6—13), dessen Schaffen bis mindestens in die Mitte der zwanziger Jahre reicht und in dessen geistreichem Pointillismus die Trümmer der älteren malerischen Anschauung und die altrömische Porträtauffassung verwandelt nachleben (Abb. 192—7). So wenig einheitlich der Stil, so fesselnd sind die Charakterstudien, die in dieser eklektischen Werkstatt entstanden sind.

Nicht ohne weiteres läßt sich an der geschilderten Aufeinanderfolge von Stilformen eine einheitliche Entwicklung des Porträts im ersten vorchristlichen Jahrhundert ablesen; allzusehr erscheinen diese Vorgänge den Anstößen der politischen Ereignisse ausgesetzt und der mehr oder weniger zufälligen Lage des hauptstädtischen Kunstbetriebs unterworfen. Und doch ordnen sich

[1] Beispiele: Männerbildnis auf Büstenrelief im Lateran, EA. 2214 und Vessberg Taf. 31, 2 (von diesem, 190, auch wegen der altertümlichen Buchstabenformen, um 50 angesetzt) = strenger Realismus der zweiten Cicerofassung (G 5: Abb. 138/9); Büstenstein des P. Aiedius P. F. Amphio in Berlin, Blümel, Röm. Bildnisse 3f. R 7 Taf. 4 und Vessberg 272 Taf. 43, 2 = reicher Realismus der dritten Cicerofassung (G 8—12: Abb. 148—51); Bildnis des A. Pinarius A. L. Anteros auf einem Relief des Thermenmuseums, Inv. 80714, Vessberg 270 („dreißiger Jahre") Taf. 38, 3 = idealisierende Richtung um 40; Bildnis des L. Antistius Sarculo auf einem Grabstein in London, Smith, Catal. of Sculpture III Nr. 2275, Vessberg 272 Taf. 44, 3 = Stil des reifen Chiaramonti-Meisters (nach der Inschrift ist das Relief mit den imagines erst nachträglich von Freigelassenen gestiftet, nach der Büstenform nicht unerheblich später, als der Porträtstil anzusetzen wäre, nämlich in der letzten Zeit des Augustus).

[2] Z. B. der jüngere Gessius (P. Gessius P. L. Primus) auf dem S. 79 Anm. 1 angeführten Grabrelief in Boston.

auch die scheinbar zufälligen Antriebe zu einem sinnvollen Bilde, sobald wir unsere Aufmerksamkeit einer zweiten und tieferen Schicht des Geschehens zuwenden, in welcher die wirkenden Kräfte sichtbar werden. Wo eine so umwälzende Neuschöpfung heranreift, hängt alles von den eigenständigen Kräften und ihrem Ringen mit der Tradition und den fremden Einflüssen ab. Wie entsteht und wie entwickelt sich eine eigene und römische Form des plastischen Bildnisses? Wie entfaltet sich in dieser der römische Porträtgedanke? Diese innere Schicht der reinen und autonomen Kräfte ist die einzige, in der eine folgerichtige Entwicklung oder besser: eine Wachstumslinie des römischen Porträts gesucht werden darf, im Zusammenhang mit dem Werden einer römischen Form und eines römischen Geistes in der Kunst überhaupt.

Die sullanische Bildniskunst besaß noch keine eigene plastische Form und hat auch eine solche nicht zu entwickeln vermocht. Sie übernahm, wie die Albinus-Gruppe B mit dem Sullabildnis der Münzen (B 8) und die frühen Bildnisse der Caldus-Gruppe C mit aller Deutlichkeit erweisen, das plastische Formengerüst des späthellenistischen Porträts (vgl. Abb. 52/3/6/7/69/70). Man sollte meinen, daß in der Anpassung und schließlichen Überwindung der fremden Form das italische Formempfinden, das in den Munizipien Italiens außerhalb Roms auch im Bildnis immer wieder durchbricht, eine bedeutende Rolle gespielt habe. Das war in der Hauptstadt selbst nicht der Fall. Dort wirkt es sich nur noch in sehr beschränktem Umfang aus. Sicher beteiligt ist es nur an dem allmählichen Stumpfwerden der ursprünglich so feingliedrigen, hellenistischen Form in der Caldus-Gruppe C. Später bleibt das Italische ein verdrängtes Substrat, nur selten feststellbar, am ehesten noch in der viel alte Überlieferung mitschleppenden Werkstatt H, die auch zur niederen Grabkunst und zur Provinz Beziehungen unterhielt, zum Beispiel an dem kaum in der Hauptstadt geschaffenen Neapler Porträt H 9 (Abb. 184/5). Entscheidend ist, daß es sich zwar zu einfachen Um- und Rückbildungen der Form fähig erweist, aber nicht die Kraft zu einem Neuaufbau besitzt. Dieser beginnt noch im ersten Jahrhundertdrittel an den späteren Bildnissen der Gruppe C und an der Restio-Gruppe D in Erscheinung zu treten, aber von ganz anderer Seite her. Es ist die Gesichtsmaske, welche die tiefste Umwälzung herbeiführt. Sie, die von dem eigentümlich römischen Bildnisgedanken der analytisch-biographischen Beschreibung durchdrungen ist, zersetzt die Außenschicht der hellenistischen oder hellenistisch-italischen Form, ohne freilich einen Umbau der Gesamtstruktur erzwingen zu können (D 1 und D 5: Abb. 85/6/91/7). In dieser Zeit und bei einzelnen Nachzüglern der an D anknüpfenden Reihe H und Gruppe E, zum Beispiel an den Bildnissen H 1 und E 6 (Abb. 112/175/6), also zwischen etwa 75 und 60, ist auch der Einfluß der durch Abdruck gewonnenen Totenmaske auf die Porträtgestaltung am stärksten spürbar. Bezeichnenderweise gehen die entscheidenden Antriebe der spätsullanischen Epoche niemals von der plastischen Gesamtform aus. Der römische Bildnisgedanke ist noch körperlos. Er ringt sich durch an der nur äußerlich verwandten späthellenistischen Form und löst diese gleichzeitig auf.

Nie war die Gefahr einer unplastischen Verkümmerung und einer Verdrängung des jungen römischen Porträts durch das hellenistische größer als in diesen Jahren: in dieser abstrakten Reinheit war der römische Bildnisgedanke ebensowenig lebensfähig wie die Idee der Totenmaske und hätte sich innerhalb der noch ganz körperhaften Kunstwelt des späten Hellenismus nicht halten können. Die Rettung kam von dem tiefsten Umschwung in der Geschichte des republikanischen Porträts zu Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels. Ohne Zusammenhang mit der gleich-

zeitigen östlichen oder italischen Kunst und nacheinander entstehen da in Rom — von den sechziger Jahren ab in der Sorex-Gruppe E und der Pompeius-Gruppe F — eine malerisch-barocke, konzentrierte und von starken Spannungen gehaltene Form des Bildnisses und — von der Jahrhundertmitte ab in der Cicero-Gruppe G — eine plastisch-klassizistische, tektonisch gefügte und gebaute Form. Entspannung der plastischen Struktur und gleichzeitige Straffung der malerischen Einheit beherrschen die Entwicklung der einen, Lockerung des strengen Gefüges und Ausgliederung einer plastisch reichen Mannigfaltigkeit die Entwicklung der anderen Formstruktur. In dieser allmählichen Ablösung der Stilwelten durcheinander leuchtet ein bedeutsamer Entwicklungstypus der Geschichte auf. Denn was sich hier abspielt, ist nichts anderes als der Weg, den die griechische Kunst weniger als ein Jahrhundert früher und die antike und die europäische Kunst seitdem immer wieder gegangen sind: der Weg vom „Barock" zum „Klassizismus". Hier aber ist der Stilwandel eine innere Wandlung und mit dem ganzen Schwergewicht eines noch männlichen Volkstums erfüllt, das sich mitten in tödlichen Wirren und tiefsten geistigen Umwälzungen der Größe seiner Vergangenheit bewußt ist und das nahe Ziel seiner geschichtlichen Sendung ahnt. Die Verwandlung ist gleichbedeutend mit einer Vertiefung der erscheinenden zur existenten, der Wirkungs- zur Daseinsform, sie bedeutet den entscheidenden Schritt zur eigenen Klassik. Gewiß gehen die Anregungen zu den neuen Stilbildungen der sechziger Jahre und der Jahrhundertmitte wiederum von der griechischen Form aus. Indes ist es hier die ihrer selbst bewußt gewordene römische Kunst selbst, die aus ihrem Wesen und ihrer gegenwärtigen Situation heraus ihre Vorbilder aus der großen griechischen Vergangenheit wählt. Diese innere Wandlung des römischen Wesens im letzten vorchristlichen Jahrhundert spiegelt sich auch in den anderen Kunstzweigen. Die Baukunst zeigt sie in ihrer Entwicklung von der sullanischen zur cäsarischen und augusteischen Architektur. In der Wandmalerei erweist sich, daß die in der Bildnisplastik der sechziger Jahre so entscheidende Konzentration der Form ihre gleichzeitige Analogie in einer ebenfalls für alle Folgezeiten grundlegenden Sammlung der bisher gleichwertigen Peristylmotive der Wanddekoration unter eine beherrschende Mitte hat, — einer axialsymmetrischen Kontraktion, die in den Übergang vom ersten zum zweiten Jahrhundertdrittel, zwischen einer Wand des „Greifenhauses" vom Palatin und den ältesten Wänden der „Mysterienvilla" in Pompeji, datiert werden kann[1]. In den beiden großen Bilderzyklen der Villa von Boscoreale und der Mysterienvilla hat man mit vollem Recht eine „barocke" und eine „klassizistische" Geschmacksrichtung dieser Jahrzehnte erkannt[2]. Nun scheinen die Fresken von Boscoreale später entstanden zu sein als der Mysterienfries, nämlich erst zwischen 40 und 30. Das hat wenig zu bedeuten angesichts der spärlichen Überlieferung und der Tatsache, daß beide Richtungen nebeneinander bestehen und die Figurenbilder großenteils nach älteren griechischen Vorlagen geschaffen sind. Wichtig ist vielmehr, daß die zeitgenössischen, von keiner griechischen Vorlage abhängigen unter den Figuren des Mysterienfrieses[3] eine völlig klassizistische Erfindung zeigen und mit diesem in die vierziger Jahre fallen. So fügt sich der Stilwandel der Porträtplastik in einen größeren Rahmen ein. Zweifel-

[1] Monumenti della Pittura antica, Sez. III 1: le pitture della Casa dei Grifi 18 Abb. 17 Taf. B und 4. — A. Maiuri, La Villa dei Misteri (1931) Taf. 18. — Zur Datierung: H. G. Beyen, D. pompejanische Wandmalerei I (1938) 47 und 350.

[2] R. Herbig, Die Antike 7, 1931, 135ff.

[3] Vor allem die Figuren der Szenen I und II, IX und X, Maiuri a. O. Abb. 46 Taf. 1—3. 13—15.

los wiederholt sich in ihm nur die Entwicklung der Skulptur und des plastischen Sinnes der Römer überhaupt zur Zeit der späten Republik.

Von dem plastischen Stil haben wir den Porträtstil unterschieden. Er hat es mit dem zu tun, was das Bildnis erst zum Bildnis macht, mit den Ausdrucksformen, in denen das Bild der dargestellten Persönlichkeit erfaßt und gestaltet wird. Denn die Forderungen, die das Bildnis zu erfüllen hat, die Auswahl der Züge, auf die sich die Deutung des Dargestellten gründet, der Umfang und die Eigenart der Umwelt, die als Gegenpol des Individuums in das Bildnis und seine Aussage hineingezogen wird, die Tiefe des physiognomischen Wissens, die auf der Seite des Künstlers vorhanden ist, die besonderen Formen und Formeln, aus denen sich die Sprache des Bildnisses zusammensetzt wie die Schrift aus Buchstaben und Wortbildern, — all' diese Faktoren bewirken eine unendliche Verschiedenheit von Fall zu Fall. Im Zusammenwirken erzeugen sie den Porträtstil, der jeweils durch die geschichtliche Situation bestimmt ist. Er kann der gleiche sein, ob er sich der Malerei oder der Rundplastik zu seiner Verwirklichung bedient; und er kann sich in sein Gegenteil verkehren, auch wenn er innerhalb des gleichen Kunstzweiges bleibt. Wenn wir den plastischen Stil und den Porträtstil auseinandergehalten haben, so geschah dies nicht nur um der größeren Klarheit der Untersuchung und Darstellung willen, sondern weil diese Trennung, so unangebracht sie bei der Betrachtung des griechischen Bildnisses wäre, dem römischen Porträt gemäß ist. Das römische Porträt ist nicht von Anbeginn an Porträtplastik gewesen. Es ist nicht wie das griechische organisch aus der reifen plastischen Form herausgewachsen, sondern hat sich die rundplastische Formengrundlage erst nachträglich hinzuerobert. Im Keim war es schon in dem Wachsabdruck aus der Form der Totenmaske vorhanden, sicher dann, wenn dieser bearbeitet wurde, um das Bild des Lebenden wiederherzustellen. Aber dieser schon um 150 nachweisliche Gebrauch war weder Plastik noch hat er ein plastisches Porträt hervorgerufen. Es hat zweifellos seine tiefere Bedeutung, daß der plastischen Ahnenbüste, nach Plinius in frühsullanischer Zeit das gemalte Ahnenbild vorausgegangen ist und neben jener in dem Reliefbildnis eine Fortsetzung gefunden hat[1]. Hat sich im Gemälde der spezifisch-römische Porträtstil schon herausgebildet? Wir wissen es nicht mit Bestimmtheit, können es nur ahnen. Jedenfalls hat der Porträtstil auch der spätsullanischen Epoche noch keinen eigenen plastischen Stil gefunden und ist von merkwürdig unplastischer Art. Erst auf dem Umweg über die fremde, griechische Form ist die römische Porträtform zu ihrer „Verkörperung" gelangt, und es hat vieler Mühen bedurft, ehe sie sich ein Bürgerrecht in der Körperwelt der griechisch-antiken Kunst erkämpft hatte. Bis über die Jahrhundertmitte hinaus spürt man die verborgene Spannung zwischen der angeborenen Porträtabsicht und der mühevoll angeeigneten plastischen Form. Und es hat lange gedauert, bis am Ende der republikanischen Zeit aus diesen immerwährenden Friktionen eine Porträtplastik aus einem Guß entstand.

Diese vom Ursprung her unplastische Art gehört zwangsläufig zu dem Wesen des römischen Porträtstils, wie es in der Analyse des ersten Kapitels deutlich geworden ist und auf den vorangehenden Seiten eine vielfach bereicherte Durchzeichnung erfahren konnte. Sie ist wohl geeignet, zum Schluß noch einmal ein sammelndes Licht auf das besondere Wesen des römischen Porträts

[1] Oben S. 27 und 29f.

zu werfen. Der Porträtwille der Römer, wenn wir diesen einmal aus seiner historischen Erscheinung abziehen sollen, ist auf Dinge gerichtet, die sich gegen eine vollplastische Gestaltung sträuben oder mindestens wechselvolle Zugeständnisse auf beiden Seiten erzwingen. Er hebt den Darzustellenden zu wenig aus seiner einmaligen Besonderheit und aus dem zeitlichen Geschehen heraus, um jene objektivierende Distanz zwischen Bildwerk und Gegebenheit des Alltags zu legen, in der allein die plastische Form zu vollem Leben erblühen kann. Denn jede autonome Plastik sammelt, auch im Bildnis, den allgemeinen Sinn, unter dessen erhellenden Schein sie ihren Gegenstand stellt; der römische Begriff der *imago* aber klammert sich an die einmalige Wirklichkeit des Dargestellten und sucht sie in der Breite zu erfassen, ohne sich von ihr zu trennen. Der Weg zur Plastik ist, wie der Werdegang der griechischen Kunst zeigt, der Weg zur wesenhaften Gestalt; die ganze Andacht des römischen Ahnenbildnisses ist jedoch dem tatsächlichen Erscheinungsbild des Dargestellten zugewendet. Die römische Porträtkunst gestaltet nicht neu in der Sphäre einer gültigen, das heißt eine tiefere Wahrheit verkündenden Kunstform, — sie beschreibt analytisch und wahrhaftig, was sie vorfindet. Sie entbindet nicht wie jede echte Plastik die lebenerzeugenden Kräfte aus der spannungsreichen Struktur des plastischen Gebildes in Analogie zum menschlichen Organismus, — sie borgt sich das Leben unmittelbar von ihrem Modell. Daher denn auch ihre obersten Kategorien nicht diejenigen der Plastik sein können: zeitloses Sein und unveränderlicher Raum. Der Blick des römischen Bildners hängt an der rätselhaften und doch vielsagenden Schicht von Gesichtszügen, in denen sich die Auseinandersetzung von Mensch und Lebensschicksal abspiegelt. Und dieser biographische Blick sucht nicht das Bleibende über allem Veränderlichen, sondern dieses selbst und sein Ergebnis. Er hält an der Voraussetzung fest, die jede große Plastik einmal überwinden muß: an dem Bewußtsein von den unaufhörlichen Verwandlungen des Lebens. Nur im Ausschnitt vermag er diese einzufangen und in die Beharrung der Kunstform überzuführen. Römische Bildnisse sind Lebensdokumente, des Einzelnen, der Familie, des Geschlechts, des Staates. Ihre Kunst baut nicht am Mythos der Welt, sondern sie baut, tief erfüllt von der Einsicht in das Unergründliche und Irrationale des Menschenwesens, am Mythos der Geschichte. Sie reift aus zeitlicher Erfahrung und kann sich nur unter Kämpfen einer Form wie der plastischen anpassen, die alles Zeitliche im Raumgebilde aufhebt. Wenn wir einmal alles zum römischen Porträtstil und seinem Wesen Gesagte unter dem großen Schlagwort des Verismus zusammenfassen, so wird die Schwere, aber auch die Bedeutung des im ersten vorchristlichen Jahrhundert von der Porträtplastik Roms durchmessenen Weges deutlich; denn der Verismus formt von außen, Plastik aber von innen.

Die Entwicklung dieses Porträtstils bis zum zweiten Triumvirat, die Bildung von bestimmten Ausdruckssystemen und ihre Ablösung durch andere soll nicht mehr im einzelnen nachgezeichnet werden. Zu verstehen sind diese Vorgänge nur, wenn man Porträtstil und plastische Form in ihrer wechselseitigen Auseinandersetzung verfolgt. Es zeigt sich dann, daß die geschichtliche Entfaltung des Porträtstils zusammenfällt mit der Geschichte jenes Problems: der Vereinigung von römischem Porträtgedanken und plastischer Gestaltung. In drei großen Stößen und Gegenstößen vollzieht sich die allmähliche Bewältigung des Problems. Sie entsprechen den drei Stufen, in denen die plastische Form heranreift, und jedesmal antwortet der neu gewonnenen Ballung der Form eine Lockerung, in welcher der römische Realismus erneut eindringen kann. Was dem frühen römischen Bildnis fehlte und ihm auch die italische Tradition nicht liefern konnte, nämlich

die Vereinigung aller Bildniszüge in einem auf momentane Wirkung zielenden Ausdruckssystem, verbunden mit einer kraftvollen Kristallisation alles Plastischen um eine physisch-geistige Mitte, das brachte ihm das späthellenistische Porträt, vermittelt durch den Meister des Albinus (B 1) und die Kunst um das Sullabildnis der Münzen (B 8) oder das Schulhaupt der Gruppe C (C 1: Abb. 53/5/7/70/6). Aber schon in den jüngeren Bildnissen beider Gruppen beginnt die Form zu erschlaffen und eine Fülle von lediglich beschreibenden Zügen einzudringen. In der Gruppe D vollends zerfällt die Form von der Oberfläche her immer mehr, Auge und Blick verlieren ihre bindende Kraft, die Dezentralisation der Teile vollendet sich, das Transitorische des römischen Bildnisses findet seinen erschütternden Ausdruck. Um 70, um die Bildnisse Torlonia (D 1: Abb. 85/6/91), des Verhüllten im Vatikan (D 7: Abb. 89/96) und den Restio der Münzen (D 8: Abb. 87) entfaltet sich der erste großartige und in manchem Betracht extremste realistische Porträtstil Roms. Die Umkehr bringt eine neue Aufnahme griechischer Form. Der malerisch-pathetische Stil der Sorex-Gruppe E führt sich mit einer neuen Konzentration und Vereinfachung der Bildniszüge ein (vgl. Abb. 103/4/8/9). Das Bleibende des Charakters wird zur Grundnote des Porträts. Allein wiederum reagieren die Bildnisse aus den fünfziger Jahren, der Pompeius-Gruppe F und der Reihe H, mit einer Entspannung der Form (vgl. Abb. 122/3/177/8). Die Schürzung der Züge in der Gesichtsmitte lockert sich und leistet der Individualisierung der Teile Vorschub. Zum zweitenmal vermag sich ein diesmal gedämpfter Realismus auszubreiten, der aus der bewegten Mimik der Gesichtszüge entwickelt ist. Die Wandlung zur plastisch-klassizistischen Form in der Cicero-Gruppe G eröffnet um 50 den dritten Akt mit einer abermaligen Festigung des plastischen Gerüsts. Von ihr nehmen eine realistische und eine idealisierende Richtung ihren Ausgang. Zum drittenmal erblüht um 40 aus der Auflockerung der plastischen Struktur ein reicher Realismus römischer Art in den Bildnissen um die späteste Cicerofassung (G 8) und den Alten in München (G 11: Abb. 148/9), und selbst in den zwanziger Jahren feiert in den Bildnissen des Meisters des Venetianer Melancholikers (J 6—13) der transitorische Charakter des altrömischen Porträtstils noch einmal eine eigentümliche Auferstehung (Abb. 192—7). Aber ein grundsätzlicher Unterschied ist nun gegen früher zu bemerken: der römische Porträtstil vermag sich jetzt zu verwirklichen, ohne die plastische Form zu zersetzen, und diese den römischen Gehalt in sich aufzunehmen, ohne sich untreu zu werden. Umgekehrt schlägt die idealisierende Richtung jetzt Töne an, die der griechischen Porträtkunst vorbehalten schienen: die Steigerung zum Typus, zum Monumentalen, zur Äternität, ohne sich vom Boden der altrömischen Auffassung — Geschichtsgebundenheit der Person und biographischer Realismus — zu lösen. Die Formengrundlage — erst griechischer Klassizismus, dann in dem Maße, in dem sie sich mit römischer Kraft und römischem Geist erfüllt, zur römischen Klassik reifend — ist stark genug, um in einen bisher undenkbaren Reichtum realistischer, idealisierender und eklektischer Porträtstile auszubrechen. Porträtstil und plastischer Stil haben zueinander gefunden.

Daß es mehrere Stufen der Plastizität in der Entwicklung des vorkaiserzeitlichen Bildnisses gegeben hat, innerhalb deren sich in ganz ähnlichen Formen der Kampf zwischen griechischem Erbe und römischer Anschauung wiederholte, und daß es mehrere Phasen eines realistischen Bildnisses gegeben hat, deren Porträtstil bei ganz verschiedener plastischer Grundlage vielfache Ähnlichkeit aufweist, ist stets verkannt worden. Und die Erkenntnis wird sich vielleicht auch jetzt nicht leicht durchsetzen, daß die Bildnisse der Restio-Gruppe D stilistisch und zeitlich von

den ebenso realistischen um den späten Cicero (G 8—12) zu trennen sind, eben weil jene auf einer sich zersetzenden späthellenistischen, diese auf einer reifenden römisch-klassizistischen Form sich erheben. Und doch wird man nie das Drama des frühen römischen Porträts begreifen können, wenn man nicht einsieht, daß die Auseinandersetzung und die Vereinigung des römischen Porträtstils mit der plastischen Form griechisch-römischer Art sich in dem Rhythmus von Systole und Diastole, von Kontraktion und Erschlaffung, abgespielt hat.

Blicken wir auf die äußersten Mächte in diesem Ringen, die nur noch als Abstraktionen zu fassen sind, so steht dem unplastischen Porträtsinn der Römer auf der anderen Seite die griechische Form gegenüber. Es gehört zu den unergründlichen Geheimnissen der Geschichte, daß die Einwirkung der griechischen Form auf die vorkaiserzeitliche Porträtplastik nichts Fremdes bedeutete, das wieder hätte ausgeschieden werden können; und dies kennzeichnet ebenso das Wesen der griechischen Form wie die Wandlungen des Römertums. Die Betrachtung der republikanischen Bildniskunst wäre daher unvollständig, wenn sie nicht neben der Entwicklung zur Plastizität und der Entfaltung des Porträtstils auch die Geschichte ihres Verhältnisses zur griechischen Kunst ins Auge faßte. Dieses Verhältnis war nicht einfach, sondern sehr vielfach und vielseitig beschaffen. Es gab nicht eine hellenistische und eine einheimisch-römische Porträtkunst in der Hauptstadt, die in den letzten Jahrzehnten der Republik nebeneinander gelaufen wären oder sich gar, die eine als Reaktion auf die andere, abgelöst hätten. Lang geglaubt und immer wieder vertreten ist diese Hypothese in ihrer Simplizität doch eine Legende der Wissenschaft. Vielmehr war die Aufnahme der griechischen Form ein hartnäckiges Ringen um ihre Segnung. Sie hat sich in drei großen Anläufen, in der sullanischen Epoche, nach 70 und um 50 vollzogen. Von diesen war nur die erste Bewegung eine Aneignung, jede spätere eine echte Begegnung, eine Befreiung und Steigerung des eigenen Wesens am Fremden. Begegnungen werden nur dann in höherem Sinne fruchtbar, wenn der eigene Seelen- und Geisteszustand auf ein ihm gleichgestimmtes Andere trifft oder zu treffen sucht. So ist es von größter Bedeutung, welchen Stufen der griechischen Form die Epochen der römischen Porträtkunst sich verwandt fühlten. Das sullanische Bildnis gibt sich der bereitliegenden zeitgenössischen Form des späthellenistischen Porträts hin; der malerisch-pathetische Stil wählt seine Vorbilder aus dem hohen und frühen Hellenismus; der plastisch-gegenständliche Stil greift bis zur griechischen Klassik zurück. Die römische Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts geht Schritt für Schritt den Weg rückwärts bis zur klassischen Form der Griechen und findet dabei zur eigenen Klassik des augusteischen Zeitalters. Dieses Bild einer tiefen, am Griechischen ausgerichteten Bewegung der römischen Geisteswelt im Ausgang der Republik ist nicht ganz neu. Wenigstens der zweite Teil dieser Strecke läßt sich noch als der Weg erkennen, den auch die römische Bildung und die Dichtung dieser Jahrzehnte gegangen ist. Der ältere Terentius Varro, mag er es auch spät niedergeschrieben haben, lebt noch in der Kunstanschauung des Hellenismus und überliefert die Theorie des nachklassischen Modernismus[1], der jüngere Cicero ist auch in Fragen der bildenden Kunst reiner Klassizist. Auf Catull, der um 60, gleichzeitig mit dem malerisch-pathetischen Bildnisstil sein großes Vorbild in Kallimachos erblickt, auf die Neoteriker, die sich der hellenistischen Poesie ver-

[1] B. Schweitzer, Xenokrates von Athen (Schriften d. Königsb. Gel. Ges., geistesw. Kl. 9, 1, 1932) 5 und 47.

schrieben haben, folgt Horaz, der die altgriechischen Lyriker wieder entdeckt, sein eigenes Schaffen und die römische Dichtung an ihnen läutert. Der eine Vergil durchläuft von den Eklogen bis zur Äneis diese ganze Entwicklung noch einmal. Der Weg zur eigenen Vollendung geht für die Römer dieser Tage über den Weg zurück zu den Griechen, von der kleineren Gegenwart der Graeculi zu der großen Vergangenheit der Hellenen. Die Bildniskunst macht keine Ausnahme, ja sie zeigt diesen Weg in beispielhafter Deutlichkeit.

Von den einzelnen Bildnissen, die sie geschaffen hat, mögen wir die Wandlungen des Römertypus in jenen kampferfüllten und denkwürdigen Zeiten ablesen, die sich anschickten, dem Imperium Romanum die letzte und größte Form zu geben. Die Geschichte der Bildniskunst offenbart nichts Geringeres: die Wachstumslinien des römischen Geistes.

BEILAGEN
UND
VERZEICHNISSE

ZEIT=

ZUM DRITTEN UND

	A Mittelitalische Ausläufer	B Albinus-Gruppe Hellenistische und hellenisierende Bildnisse	C Caldus-Gruppe Hellenistische und latinisierende Bildnisse	D Restio-Gruppe Altrömische Bildnisse
100 vor Chr.				
			C 1	
90 vor Chr.				
	A 1	B 1 B 2 B 3 B 5 B 8	C 2 C 7	
80 vor Chr.				
	A 5	B 6 B 7	C 3 C 4 C 5 C 6	D 1 D 7 D 4 D 5 D 6
70 vor Chr.				
	A 2 A 3 A 4			D 8 D 3 D 2
60 vor Chr.				
		B 4		
50 vor Chr.				
40 vor Chr.				
30 vor Chr.				
20 vor Chr.				

TAFEL
VIERTEN KAPITEL

E Sorex-Gruppe Malerisch-patheti-sche Richtung I	F Pompeius-Gruppe Malerisch-patheti-sche Richtung II	G Cicero-Gruppe Plastisch-idealistischer und plastisch-realistischer Stil	H Werkstatt des Dresdener Greisen-bildnisses 329	J Werkstatt eklekti-schen Stils aus der Zeit des zweiten Triumvirats
E 1 E 2 E 5 E 8 E 3 E 11			H 1	
E 4 E 7 E 9 E 6 E 15	F 3 F 1 F 2 F 4 F 8 F 5 F 9	G 1 G 3 G 4	H 2 H 3 H 4 H 5	
	F 7 F 6	G 2 G 5 G 6 G 13 G 8 G 9 G 14	H 6 H 8 H 7	
		G 6a G 10 G 11 G 12 G 15 G 16 G 17 G 18 G 19	H 9 H 10	J 5 J 1 J 2 J 6 J 3 J 4 J 7 J 8 J 9 J 10
		G 7 G 20	H 11 H 12	J 12 J 11 J 14 J 13

KÜNSTLERTAFEL
ZUM DRITTEN UND VIERTEN KAPITEL

Meister des Römisch-Republikanischen Porträts in ihren Werken und Nachwirkungen

1. Meister des Postumius Albinus:

griechischer Bildhauer vom Beginn des ersten Jahrhunderts, vermutlich aus Athen, wo Nachwirkungen seiner Kunst festzustellen sind (S. 64), nach Rom übergesiedelt.

a) Bildnis des A. Postumius Albinus. Paris, Louvre (B 1. — Abb. 53/5/7): um 90.

b) Bildnis des „Sp. Postumius Albinus“. Vatikan, Oslo, Torlonia (B 2): um 90.

Nachwirkungen in Rom:

c) Kopf aus römischem Kunsthandel (B 4 = E 7. — Abb. 102/11): Arbeit eines Schülers mit stark lokalem Einschlag um 60.

d) Bildnis des „Qu. Roscius Gallus“ vom Dresdener Schauspielerrelief. H. Bulle, Festschrift für James Loeb (1930) 40f. Abb. 27a—b (vgl. S. 64): nach 60. Pasiteles?

e) Herme eines Dichters aus dem sogenannten Auditorium des Maecenas. Rom, Konservatorenpalast. ABr. 887/8 (vgl. S. 64f. — Abb. 59): gegen 50.

f) Kopf in Genf, Musée d'Art (F 8): nach 50.

Die Bildnisse c—f gehören der malerisch-pathetischen Richtung an, c der Gruppe E, f der Gruppe F. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Schöpfer des „Qu. Roscius“ (d) zugleich der Pompeius-Meister (4—5) und dieser dann Pasiteles gewesen sein könnte.

2. Meister des „Feldherrn“ aus Tivoli:

Porträtist der hellenisierenden Richtung aus der Nachfolge des Albinus-Meisters.

a) Statue des „Feldherrn“ aus Tivoli. Rom, Nationalmuseum (B 6. — Abb. 63/5/6): um 70.

b) Marmorkopf. Rom, Kapitol, St. degli Imperatori 81. ABr. 879/80 (vgl. S. 67): freie Kopie frühflavischer Zeit.

3. Meister des Coelius Caldus:

Bildhauer aus dem Kreis des griechischen, aber in Rom arbeitenden Schöpfers des Typus Kopenhagen-Florenz C 1.

a) Plastisches Vorbild des Münzbildnisses des C. Coelius Caldus (C 8. — Abb. 77): nach 80.

b) Kopf im Vatikan, Sala delle Pitture di Arte cristiana e moderna (C 2. — Abb. 72/8): nach 80.

Aus Werkstattkreis in Rom:

c) Kopf von Grabmal. Berlin (C 3. — Abb. 79/82): 80—70.

d) Fragment in Ostia (C 4. — Abb. 83): 80—70.

— in Griechenland:

c) Kopf aus dem Haus des Diadumenos, Delos. Michalowski, Taf. 10/11. (Abb. 71; vgl. S. 72): gegen 70.

— in Etrurien:

f) Bronzestatue des „Arringatore“, Florenz. S. 8 Anm. 6 (vgl. S. 72): 80—70.

4. Meister des älteren Pompeius:

gleiche Herkunft wie beim Meister des jüngeren Pompeius, vielleicht mit diesem identisch. Pasiteles?

a) Sitzstatue eines römischen Komödiendichters. Vatikan (F 1. — Abb. 119/22): um 60.

b) Bildnis des Pompeius, ältere Fassung. Venedig (F 3. — Abb. 121/3): nach 60.

c) Bildnis eines Schauspielers (Qu. Roscius Gallus?) auf dem Dresdener Schauspielerrelief. S. oben unter 1 d: nach 60.

Aus der Werkstatt:

d) Marmorkopf. Magazin des Vatikan (F 2): 60—50.

5. Meister des jüngeren Pompeius:

vielleicht spätere Stufe von 4.

a) Bildnis des Pompeius, jüngere Fassung. Kopenhagen (F 4. — Abb. 117/24/5): um 53/2.

Aus der Werkstatt:

b) Marmorkopf. Genf (F 8): nach 50.

Der Stilumkreis, aus dem seine wie des Meisters des älteren Pompeius Kunst hervorgegangen ist, wird bezeichnet durch die Bildnisse:

c) Togastatue. Kopenhagen (E 8. — Abb. 109/13/8): gegen 60.

d) Männliches Bildnis auf dem Grabrelief von der Via Statilia. Rom (E 11. — Abb. 110/14/20): um 60.

e) Marmorkopf aus Ostia. Rom (F 5. — Abb. 128/32): um 50.

Nachwirkung:

f) Kunst des Ermitage-Meisters. S. unten unter 14.

6. Meister der Bostoner Terrakottabüste:

aus der Umgebung des Pompeius-Meisters.

a) Terrakottabüste. Boston (E 6. — Abb. 112): nach 60.

b) Terrakottakopf. München (F 7): um 50.

e) Marmorbüste. Kopenhagen (F 6. — Abb. 140/1): nach Bronze um 45.

7. Meister des Greisenkopfes Dresden 329:

setzt die Richtung der Restio-Gruppe (D) fort.

a) Marmorkopf eines alten Mannes. Dresden (H 1. — Abb. 175/6): um 65.

Nachwirkung — wohl Arbeit eines Schülers:

b) Marmorbüste. Neapel (H 9. — Abb. 184/5): um 35.

8. Meister von Wien 155:

aus der Umgebung des Vorigen (7), wenn nicht mit diesem identisch.

a) Marmorkopf. Wien (H 3. — Abb. 177/8): nach 60.

b) Marmorkopf. München, Residenz (H 2): nach 60.

Werkstattkreis:

c) Kopf aus Kalkstein. Mount Holyoke College (H 4): etwa 60—50.

9. Meister des späten Cicero:

Herkunft aus klassizistisch-realistischer Richtung der Jahrhundertmitte.

a) Bildnis des Cicero, jüngste Fassung. Rom und Florenz (G 8. — Abb. 142/3/6/7): um 40.

b) Bildnis des sog. Domitius Ahenobarbus. Vatikan (G 9. — Abb. 144): um 40.

Werkstattkreis:

c) Marmorkopf der Sammlung Zanardi. Mailand (G 10): nach 40.

d) Marmorkopf der Sammlung Kaulbach. München (S. 39 IV 12b; vgl. S. 124 A. 2. — Abb. 21): nach 40.

10. Meister des Münchener Greisenkopfes:

aus nächster Umgebung des Cicero-Meisters (9), wenn nicht identisch mit diesem.

a) Marmorkopf eines alten Mannes. München (G 11. — Abb. 148/9): nach 40.

b) Marmorkopf eines Greises. Kopenhagen (G 12. — Abb. 150/1): nach 40.

11. Der Chiaramonti-Meister:

Herkunft aus klassizistisch-idealisierender Richtung der Jahrhundertmitte.

a) Marmorkopf. Kopenhagen (G 13. — Abb. 157/63): Werkstattkopie um 45.

b) Bildnis Caesars, Typus Torlonia (G 16. — Abb. 158/62): um 35.

c) Marmorbüste. Vatikan, Museo Chiaramonti 512 (G 17. — Abb. 159/64): gegen 30.

d) Marmorbüste. Vatikan, Museo Chiaramonti 510 A (G 18. — Abb. 160/5): gegen 30.

e) Bildnis Caesars, Typus Pisa (G 19. — Abb. 161/6): um 30.

f) Bildnis Octavians, Modell der Münzen von 29 (G 20. — Abb. 167): um 30.

12. Meister des Kopfes von Acireale:

steht in der Überlieferung der Werkstatt H und unter dem starken Einfluß der klassizistischen Richtungen um 40.

a) Marmorkopf eines alten Mannes. Acireale (H 7. — Abb. 182/3): um 40.

b) ? Marmorbüste. Detroit (H 10): um 30.

13. Meister der Bronze Ludovisi:

Meister einer eklektischen Richtung des zweiten Triumvirats.

a) Bronzekopf der Sammlung Ludovisi. Rom (J 1. — Abb. 186/7): um 35.

b) Marmorkopf. Vatikan, Sala a Croce Greca (J 14): um 25.

14. Der Ermitage-Meister:

Gleicher Umkreis wie der Vorige (13).

a) Bronzebüste. Leningrad, Ermitage (J 5. — Abb. 190/1): um 35.

b) Marmorkopf nach Bronzeoriginal. Paris, Louvre. Weitere Repliken im Vatikan, Louvre, in Neapel und Nemi (oben S. 38 IV 7 b; vgl. S. 127 Anm. 4): zwischen 30 und 20.

15. Meister des Venetianer Melancholikers:

aus der Umgebung des Ermitage-Meisters (14). Gleiche Richtung wie Meister der Bronze Ludovisi (13); Werke zwischen 35 und 25.

a) Marmorkopf. Neapel (J 6. — Abb. 192/3).

b—c) Marmorköpfe der Münchener Residenz, als Gegenstücke gearbeitet (J 7 und J 8): freie Kopien späterer Zeit.

d) Marmorkopf auf nicht zugehöriger Panzerstatue. München, Residenz (J 9).

e) Marmorkopf. Venedig (J 11. — Abb. 194/5).

f) Marmorkopf. Rom, Villa Doria-Panfili (J 12. — Abb. 196).

g) Nicht zugehöriger Kopf des sog. Aristoteles Spada. Rom, Palazzo Spada (J 13. — Abb. 197).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

38. Bildniskopf. Kopenhagen, NCG. Vorderansicht. Nach Vessberg Taf. 74, 1
39. Seitenansicht des Kopfes Abb. 38. Nach Vessberg Taf. 74, 2
40. Kopf einer Statue des Kaisers Nerva. Vatikan, Rotonda. Nach ABr. Taf. 737
41. Bildniskopf. Florenz, Uffizien. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 209
42. Bildniskopf. Vatikan, Museo Chiaramonti. Nach ABr. Taf. 603
43. Bildniskopf. Kopenhagen, NCG. Nach ABr. Taf. 79
44. Bronzekopf aus Fiesole. Paris, Louvre. Vorderansicht. Aufn. Les Archives photographiques A 530 A
45. Seitenansicht des Kopfes Abb. 44. Aufn. Les Archives photographiques A 530 B
46. Kopf aus Peperin (sog. Ennius). Vatikan, Belvedere. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 449
47. Seitenansicht des Kopfes Abb. 46. Nach ABr. Taf. 450
48. Kalksteinkopf. Palestrina, Seminario. Vorderansicht. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 6354
49. Kalksteinkopf. Vatikan, Magazin. Nach Kaschnitz-Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano Taf. 95, 589
50. Kopf einer Togastatue. Rom, Nationalmuseum. Aufn. des Verfassers
51. Seitenansicht des Kopfes Abb. 48. Nach Vessberg Taf. 21, 2
52. Kopf des „Borghesischen Fechters". Paris, Louvre. Aufn. nach Abguß
53. Bildnis des A. Postumius Albinus. Paris, Louvre. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 427
54. Münzbildnis des A. Postumius Albinus. London, Brit. Museum. Nach Grueber, CRR. III Taf. 49, 20
55. Bildnis des A. Postumius Albinus. Paris, Louvre. Rechte Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 428
56. Bronzekopf aus Delos. Athen, Nationalmuseum. Linkes Profil. Nach Michalowski Taf. 4
57. Bildnis des A. Postumius Albinus. Paris, Louvre. Linke Seitenansicht. Nach Photographie
58. Reliefkopf in Terrakotta aus Athen. New York, Metropolitan Museum. Nach älterer Photographie
59. Hermenbildnis aus dem „Auditorium des Maecenas". Rom, Konservatorenpalast. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 888
60. Bildniskopf aus Delos. Delos, Museum. Nach Michalowski Taf. 9, 1
61. Bildniskopf von etruskischem Tuffsarkophag. Rom, Villa Giulia. Aufn. d. Verfassers
62. Deckel eines etruskischen Tuffsarkophags auf nicht zugehörigem Kasten. Rom, Villa Giulia. Aufn. d. Verf.
63. Kopf des „Feldherrn" aus Tivoli. Rom, Nationalmuseum. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 32. 415
64. Bildniskopf. Vatikan, Sala delle pitture di arte cristiana e moderna. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 4061
65. Kopf des „Feldherrn" aus Tivoli. Rom, Nationalmuseum. Vorderansicht. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 29. 651
66. Seitenansicht des Kopfes Abb. 65. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 32. 416
67. Seitenansicht des Kopfes Abb. 68. Nach C. Blümel, Römische Bildnisse Taf. 1, rechts
68. Kalksteinkopf aus Palestrina. Berlin, Staatl. Museen. Vorderansicht. Nach C. Blümel, Römische Bildnisse Taf. 1, links
69. Greisenkopf aus der Palästra. Delos, Museum. Nach Michalowski Taf. 21
70. Bildniskopf. Kopenhagen, NCG. Vorderansicht. Nach Archäol. Jahrbuch 47, 1932 Taf. 1
71. Bildniskopf aus dem Haus des Diadumenos. Delos, Museum. Nach Michalowski Taf. 10
72. Bildniskopf. Vatikan, Sala delle Pitture. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 4061
73. Bildniskopf. Florenz, Uffizien. Vorderansicht. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 33. 65
74. Seitenansicht des Kopfes Abb. 73. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 33. 67
75. Seitenansicht des Kopfes Abb. 69. Nach Michalowski Taf. 22, 1
76. Seitenansicht des Kopfes Abb. 70. Aufn. d. Museums
77. Münzbildnis des C. Coelius Caldus. London, Brit. Museum. Nach Fr. Poulsen, Probleme Abb. 33
78. Seitenansicht des Kopfes Abb. 72. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 3403
79. Bildniskopf. Berlin, Staatl. Museen. Seitenansicht. Nach C. Blümel, Römische Bildnisse Taf. 2, links
80. Greisenbildnis (Stroganoff). New York, Metropolitan Museum. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 320
81. Bildnis eines Griechen. Athen, Nationalmuseum. Nach ABr. Taf. 885
82. Vorderansicht des Kopfes Abb. 79. Nach C. Blümel, Römische Bildnisse Taf. 2, rechts
83. Bruchstück eines Bildniskopfes. Ostia, Museum. Nach Le Arti 2, 1939/40 Taf. 1 Abb. 1
84. Vorderansicht des Kopfes Abb. 80. Nach ABr. Taf. 819.
85. Bildniskopf. Rom, Museo Torlonia. Rechtes Profil. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom. 3359

131. Bildniskopf. Rom, Kapitolinisches Museum (Filosofi 52). Nach Paribeni Taf. 99
132. Seitenansicht des Kopfes Abb. 128. Nach Phot. Anderson 2491
133. Seitenansicht der Büste Abb. 129. Nach ABr. Taf. 828
134. Bildnis des attischen Dichters Menander. Kopenhagen, NCG. Vorderansicht. Aufnahme nach Abguß
135. Bildnis des Cicero, Typus A. London, Apsley House. Vorderansicht. Nach älterer Photographie
136. Bildnis des Menander. Seitenansicht. Aufnahme nach Abguß
137. Bildnis des Cicero, Typus A. Seitenansicht. Nach EA. 3039
138. Bildnis des Cicero, Typus B. Vatikan, Museo Chiaramonti. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 258
139. Bildnis des Cicero, Typus B. Vorderansicht. Nach Phot. Anderson. 1339
140. Bildnisbüste. Kopenhagen, NCG. Seitenansicht. Nach Photographie des Museums
141. Vorderansicht des Kopfes Abb. 140. Nach Photographie des Museums
142. Bildnis des Cicero, Typus C. Rom, Kapitolinisches Museum. Seitenansicht. Aufnahme nach Abguß
143. Bildnis des Cicero, Typus C. Florenz, Uffizien. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 253
144. Bildniskopf (sog. Domitius Ahenobarbus). Vatikan, Braccio Nuovo. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 832
145. Münzbildnis des Domitius Ahenobarbus (42—40). London, Brit. Museum. Nach Grueber, CRR. III Taf. 112, 14
146. Bildnis des Cicero, Typus C. Rom, Kapitolinisches Museum. Vorderansicht. Aufnahme nach Abguß
147. Bildnis des Cicero, Typus C. Florenz, Uffizien. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 252
148. Bildnis eines Greises. München, Glyptothek. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 30
149. Greisenbildnis. München. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 29
150. Bildnis eines Greises. Kopenhagen, NCG. Seitenansicht. Nach Photographie des Museums
151. Greisenbildnis. Kopenhagen. Vorderansicht. Nach Photographie des Museums
152. Bildnis Cäsars aus Tusculum. R. Castello di Agliè. Vorderansicht. Nach Bullettino del Museo dell'Impero Romano 11, 1940, 16ff. Taf. 1
153. Bildniskopf. Kassel, Landgrafenmuseum. Nach EA. 4247
154. Bildnis Cäsars aus Tusculum. Rechte Profilansicht. Nach Bull. Mus. Imp. Rom. 11, 1940, 16ff. Taf. 2
155. Bildnis Cäsars aus Tusculum. Linke Profilansicht. Nach Bull. Mus. Imp. Rom. 11, 1940, 16ff. Taf. 3
156. Büste des Cicero, Typus A. London, Apsley House. Nach EA. 3038
157. Bildniskopf. Kopenhagen, NCG. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 77
158. Bildnis Cäsars. Rom, Museo. Torlonia. Vorderansicht. Nach Boehringer Taf. 16
159. Bildniskopf. Vatikan, Museo Chiaramonti. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 825
160. Bildniskopf. Vatikan, Museo Chiaramonti. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 823
161. Bildnis Cäsars. Pisa, Campo Santo. Vorderansicht. Nach Boehringer Taf. 18
162. Cäsar Torlonia. Seitenansicht. Nach Boehringer Taf. 17
163. Seitenansicht des Kopfes Abb. 157. Nach ABr. Taf. 78
164. Seitenansicht des Kopfes Abb. 159. Nach ABr. Taf. 826
165. Seitenansicht des Kopfes Abb. 160. Nach ABr. Taf. 824
166. Bildnis Cäsars. Pisa. Seitenansicht. Nach Boehringer Taf. 19
167. Münzbildnis Octavians vom Jahre 29. Nach JdI. 56, 1941, 118 Abb. 13
168. Sogenannter Sulla. München, Glyptothek. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 25
169. Bildniskopf. Kopenhagen, NCG. Vorderansicht. Nach Photographie des Museums
170. Sogenannter Marius. München, Glyptothek. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 27
171. Bildniskopf aus Palestrina. Rom, Nationalmuseum. Vorderansicht. Nach Notizie degli Scavi 1934 Taf. 3 rechts
172. „Sulla". München. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 26
173. „Marius". München. Seitenansicht. Aufnahme nach Abguß
174. Seitenansicht des Kopfes Abb. 169. Nach Photographie des Museums
175. Bildnis eines Greises. Dresden, Staatl. Skulpturensammlung. Vorderansicht. Nach Photographie des Museums
176. Greisenbildnis. Dresden. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 76
177. Bildnis eines Greises. Wien, Kunsthistorisches Museum. Vorderansicht. Nach Photographie des Museums

178. Greisenbildnis. Wien. Seitenansicht. Nach Photographie des Museums

179. Bildniskopf. Florenz, Giardino Boboli. Vorderansicht. Nach EA. 3469

180. Seitenansicht des Kopfes Abb. 179. Nach EA. 3470

181. Grabstein des C. Septumius C. F. Sabinus, Quattuorvir iure dicundo aus Vulci. Kopenhagen, NCG. Nach ABr. Taf. 251

182. Bildnis eines Greises. Acireale, Biblioteca Zelantea. Vorderansicht. Nach Boehringer Taf. 6

183. Greisenbildnis. Acireale. Seitenansicht. Nach Boehringer Taf. 4

184. Bildnisbüste. Neapel, Nationalmuseum. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 454

185. Vorderansicht der Büste Abb. 184. Nach ABr. Taf. 453

186. Bildniskopf aus Bronze. Rom, Nationalmuseum. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 269

187. Seitenansicht des Kopfes Abb. 186. Nach ABr. Taf. 270

188. Bildniskopf. Rom, Kapitolinisches Museum. Vorderansicht. Nach ABr. Taf. 817

189. Bildniskopf. München, Residenz. Nach EA. 995 rechts

190. Bildnisbüste aus Bronze. Leningrad, Ermitage. Vorderansicht. Nach JdI, Arch. Anz. 1930, 197 Abb. 1

191. Seitenansicht der Büste Abb. 190. Nach Arch. Anz. 1930, 198 Abb. 2

192. Bildniskopf. Neapel, Nationalmuseum. Seitenansicht. Nach ABr. Taf. 1148

193. Vorderansicht des Kopfes Abb. 192. Nach ABr. Taf. 1147

194. Bildniskopf. Venedig, Museo Archeologico. Vorderansicht. Nach EA. 2564

195. Seitenansicht des Kopfes Abb. 194. Nach EA. 2565

196. Bildniskopf. Rom, Villa Doria Panfili. Vorderansicht. Aufn. d. dt. Arch. Inst. in Rom 1832

197. Bildniskopf, der Sitzstatue Spada aufgesetzt. Rom, Palazzo Spada. Nach ABr. Taf. 379

198. Das Haar des Kopenhagener Pompeius auf dem Scheitel und im Nacken. Aufnahme nach Abguß

199. Das Haar des Münchener „Sulla“ auf dem Scheitel und im Nacken. Aufnahme nach Abguß

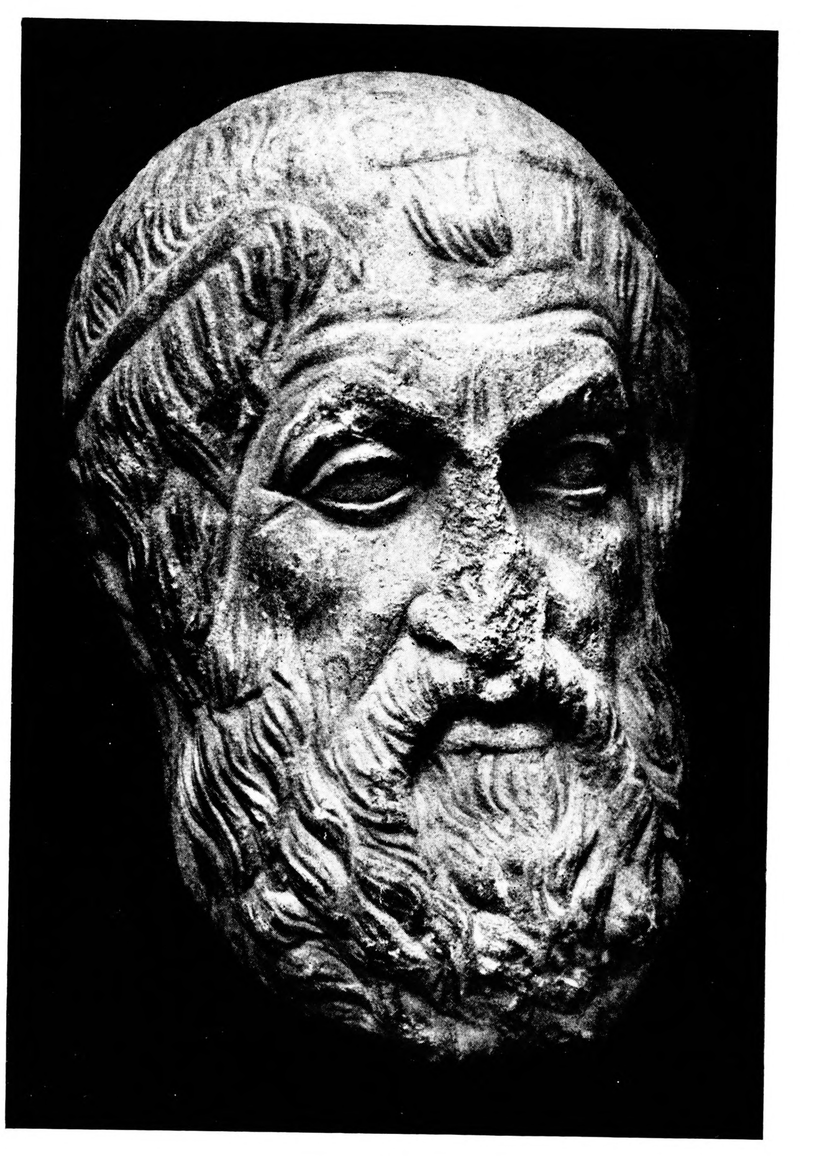
200. Büstengrabstein. Rom, Museo Mussolini. Nach Mustilli, Il Museo Mussolini Taf. 119, 461

MUSEOGRAPHISCHES VERZEICHNIS

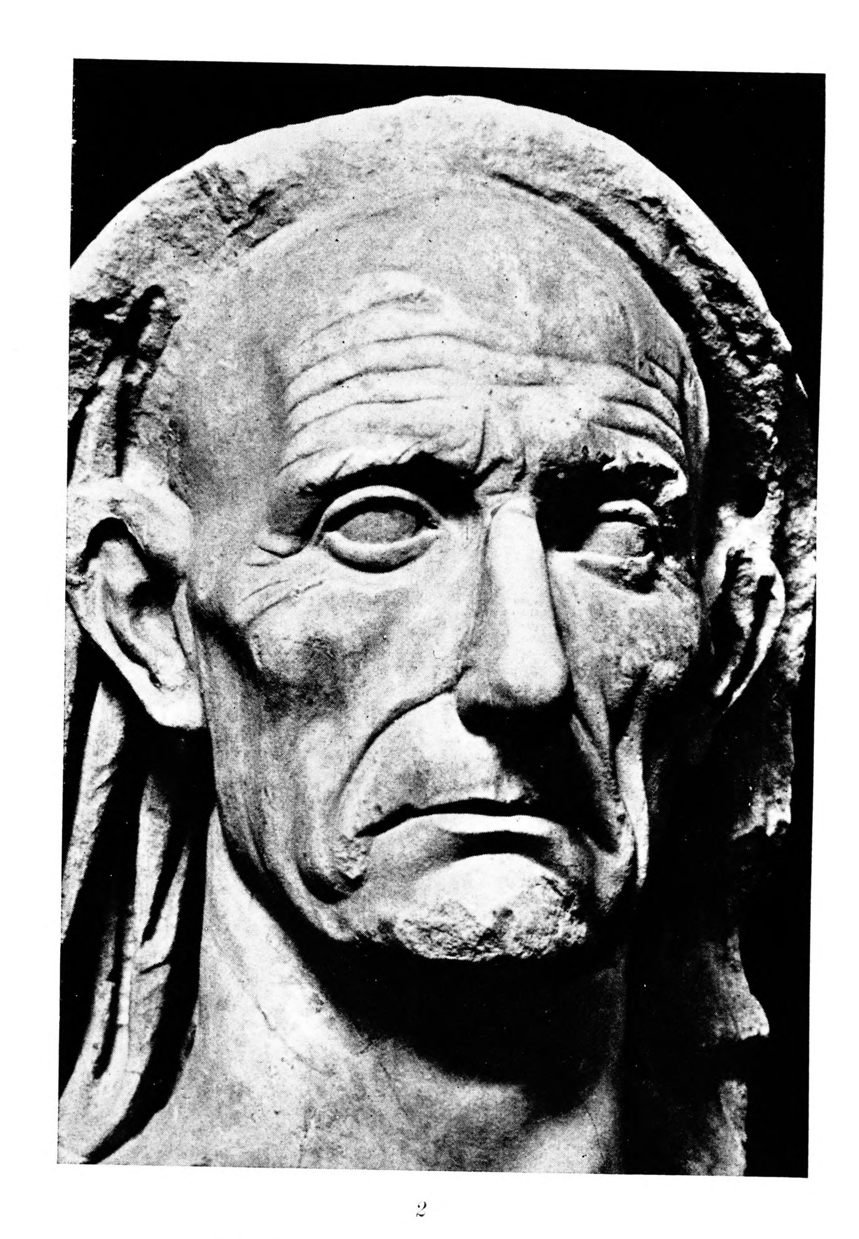
Kursive Ziffern bedeuten die Nummern der Abbildungen. Kombinationen von römischen und arabischen Ziffern (I 1a) beziehen sich auf die Liste S. 37ff. D. = Dütschke, H. = Helbig, M.D. = Matz-Duhn.

TxU

VERZEICHNIS
DER
NAMEN UND SACHEN



1



2

GRIECHISCHES UND RÖMISCHES PORTRÄT

1 Bildnis des Dichters Sophokles, römische Kopie nach griechischem Werk des 4. Jh. Rom, Museo Barracco

2 Bildnis eines greisen Römers. Vatikan, Museo Chiaramonti

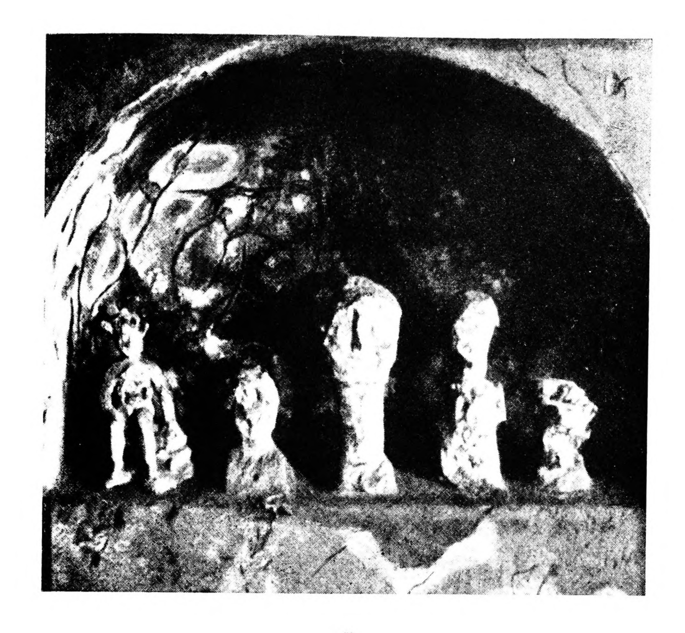


3 4

5 6

IMAGINES

3 und *4* Terrakottakopf. Paris, Louvre (B 3). *5* und *6* Terrakottabüste. Capua
Erstes Drittel des 1. Jh. v. Chr.



7



8



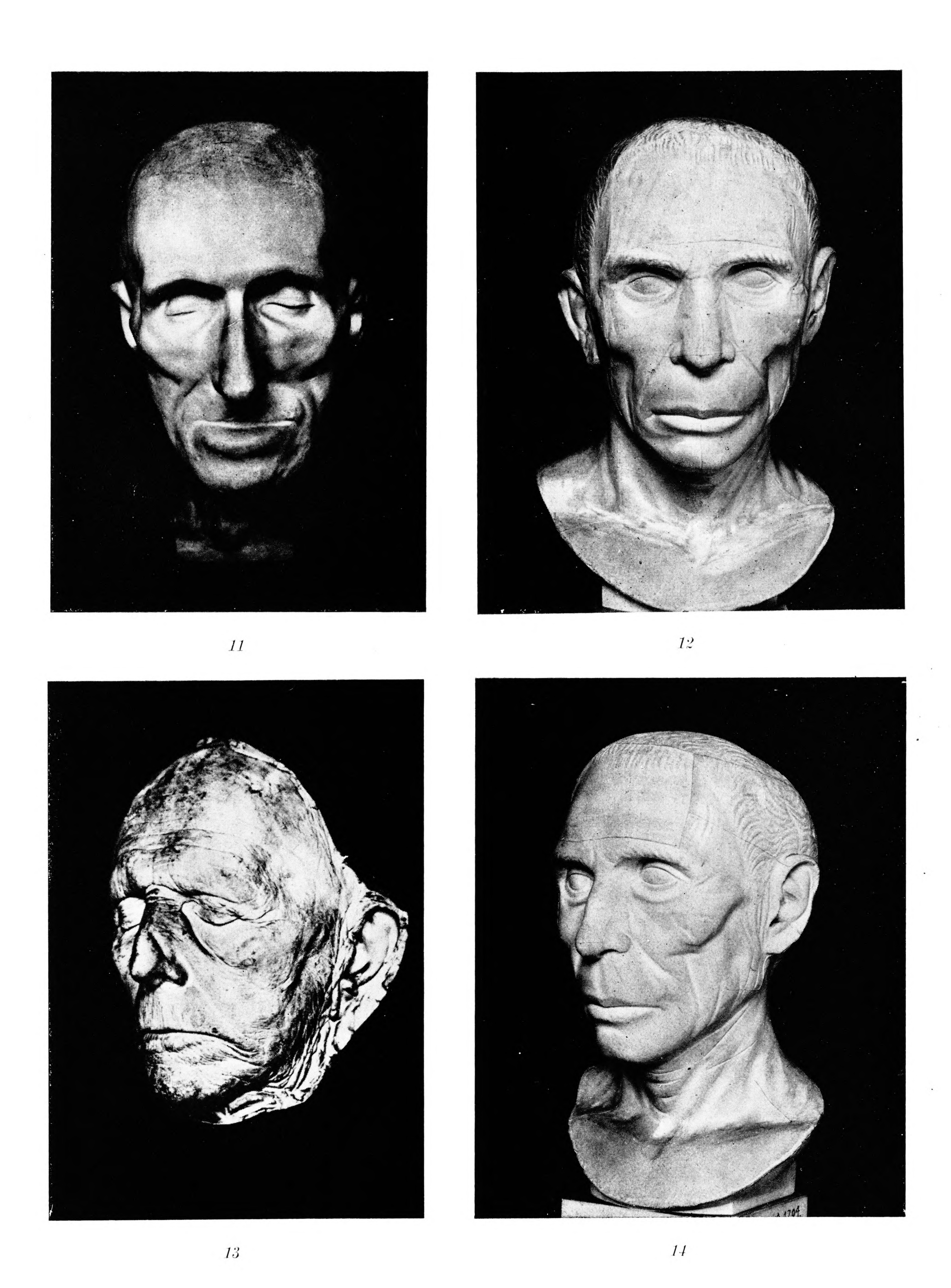
9



10

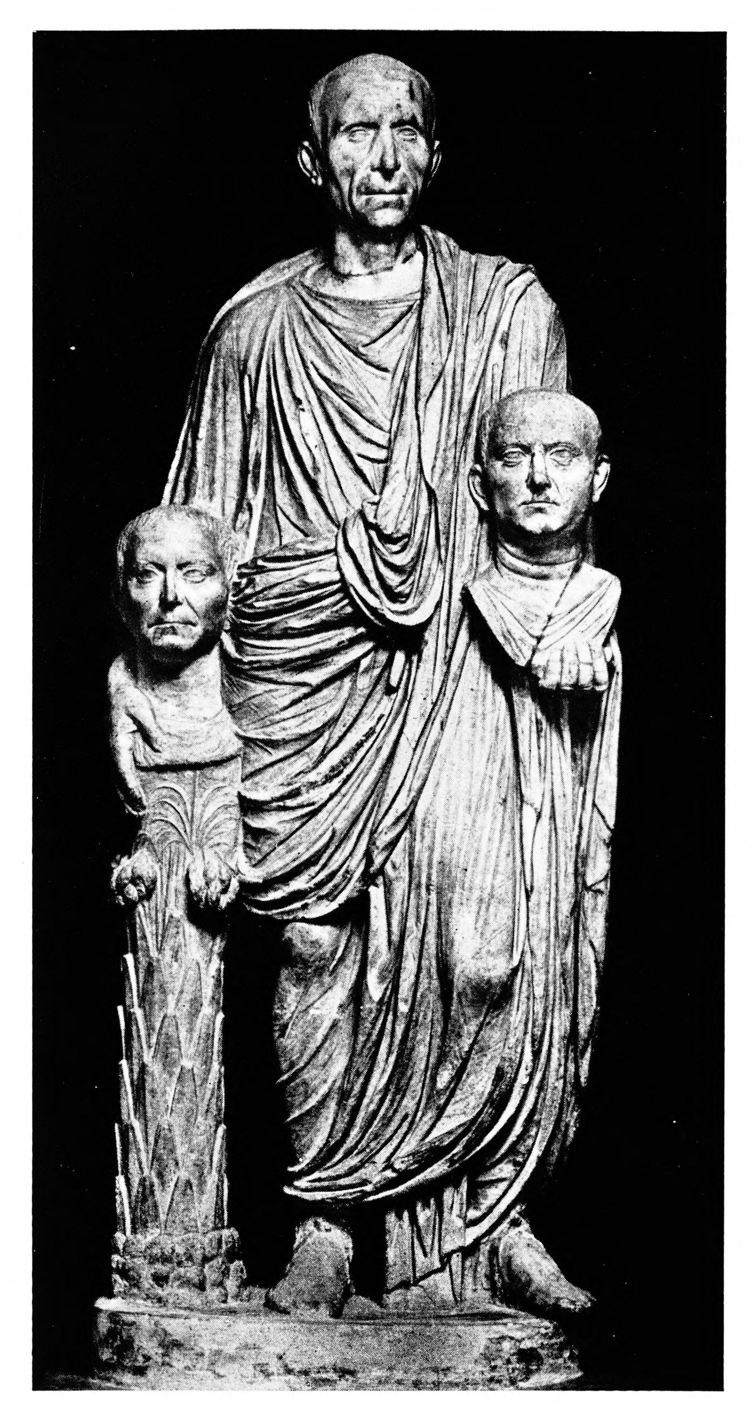
IMAGINES

7 Ahnenbilder mit Larenstatuette in Marmornische. Pompeji, Haus des Menander.
8 Kalksteinbüste. Ancona. Um 40 v. Chr. *9* und *10* Terrakottabüste. Berlin, Staatliche Museen. Um 30 v. Chr.



TOTENMASKEN

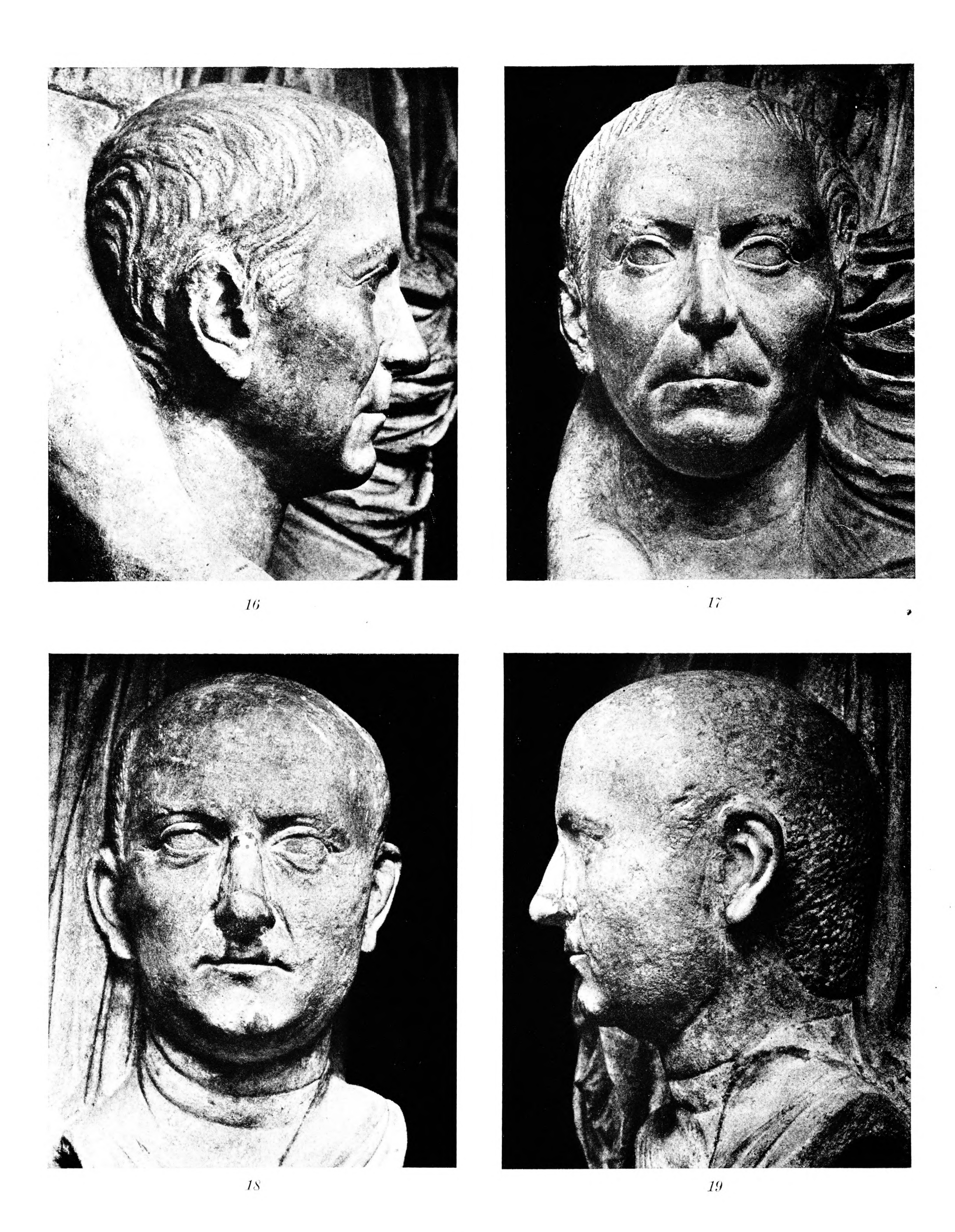
11 Totenmaske Canovas. *13* Totenmaske Moltkes. *12* und *14* Römer. Dresden. Gegen 60 v. Chr.



15

AHNENBILDER

15 Römer mit Ahnenbüsten. Rom, Palazzo Barberini



16

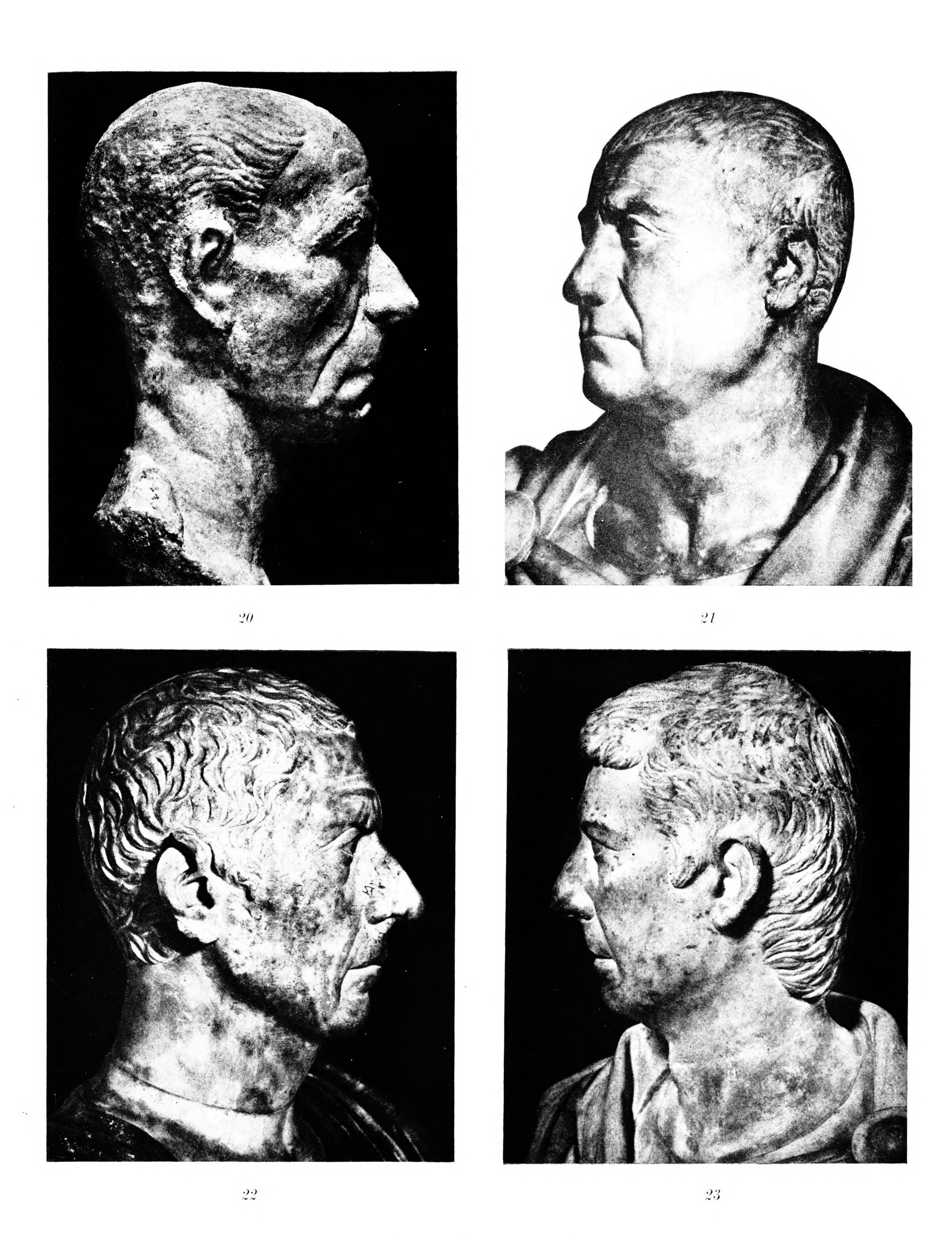
17

18

19

AHNENBILDER

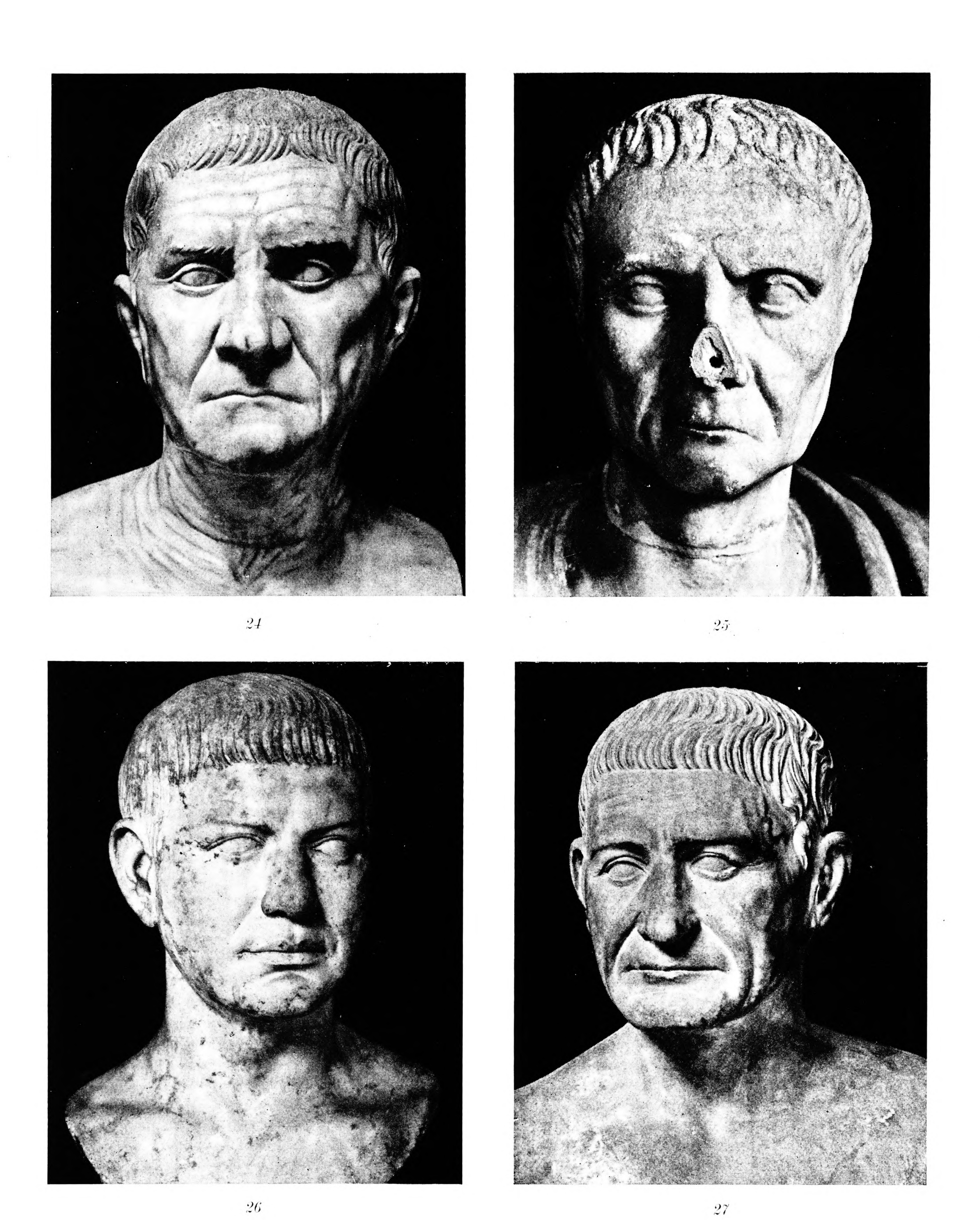
16 und *17* Ältere Büste des Togatus Barberini. *18* und *19* Spätere Büste



20 21 22 23

AHNENBILD UND KOPIE

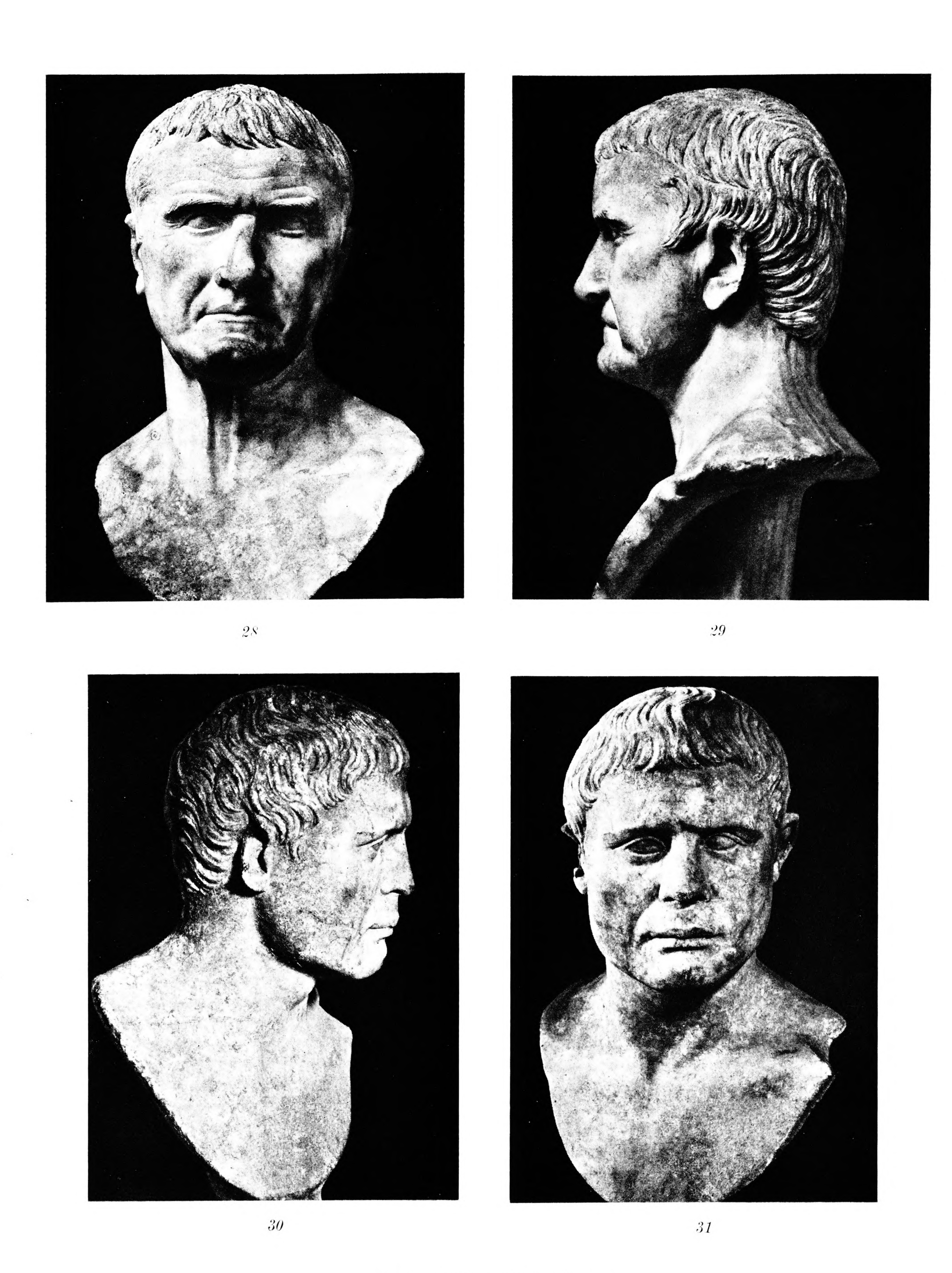
20 New York. *22* und *23* Rom, Kapitolinisches Museum *21* München, Sammlung F. A. von Kaulbach



24 25 26 27

AHNENBILD UND KOPIE

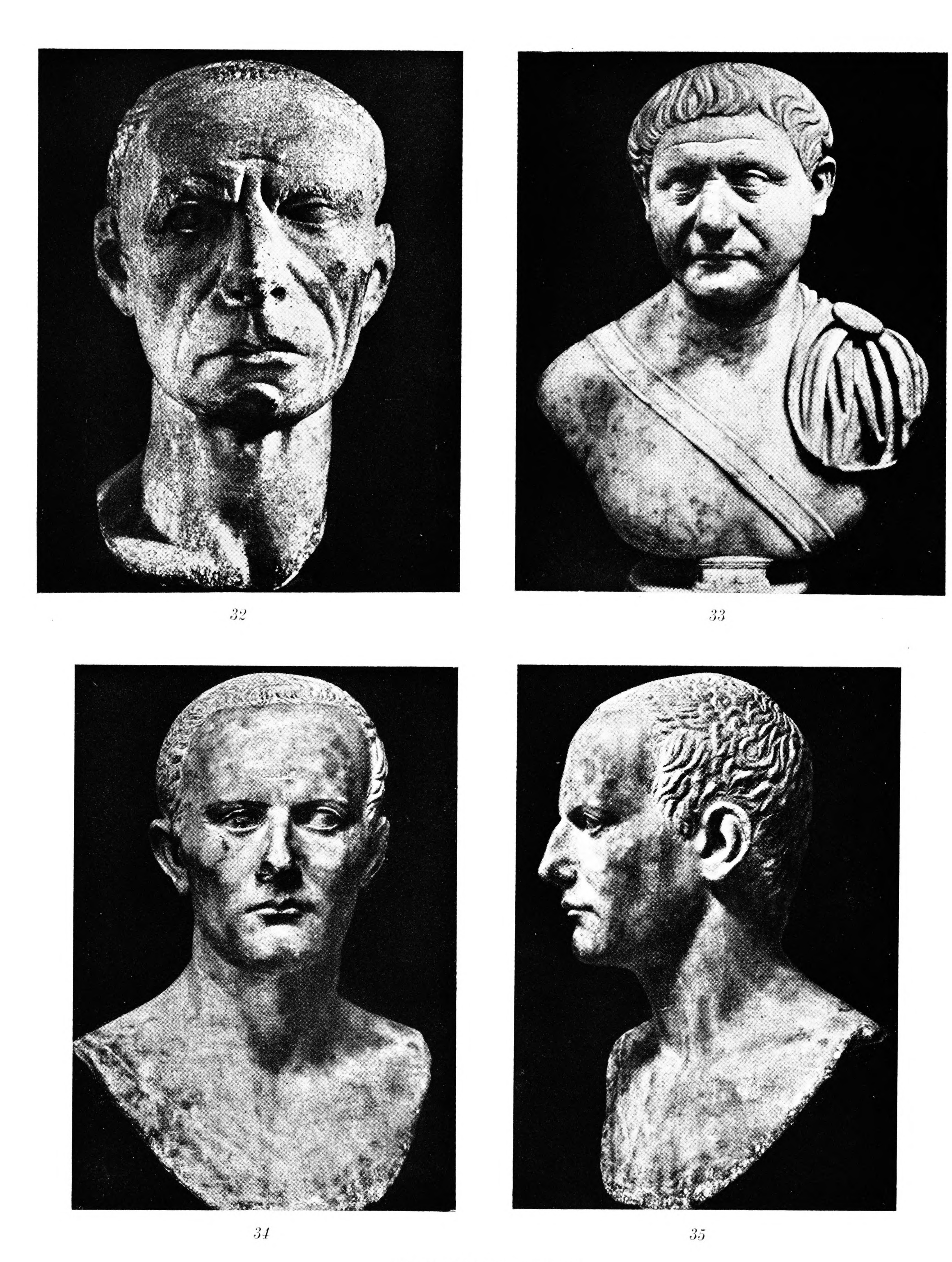
24 Neapel. 25 Lowther Castle. 26 und 27 München, Glyptothek



28 29 30 31

AHNENBILD UND KOPIE

28 und *29* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek. *30* und *31* Rom, Lateran

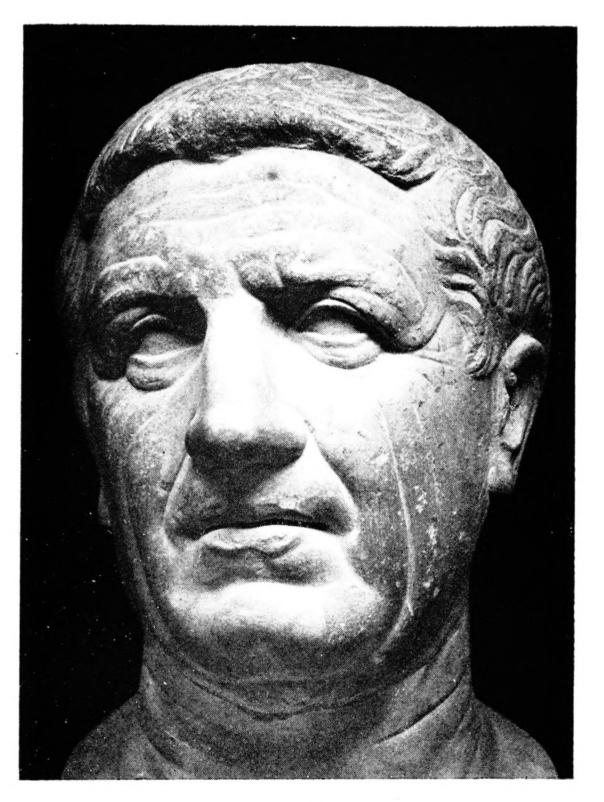


32 33

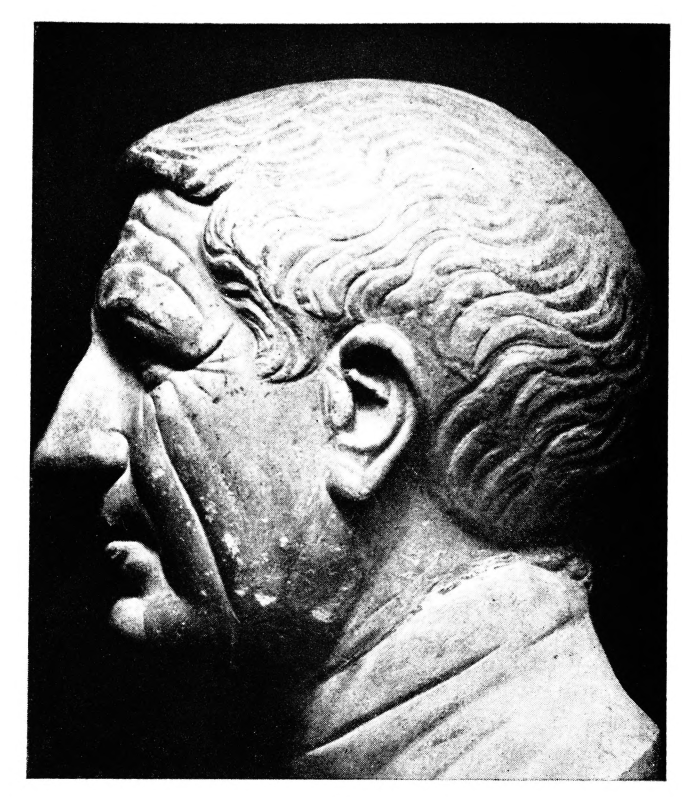
34 35

KOPIENPROBLEME

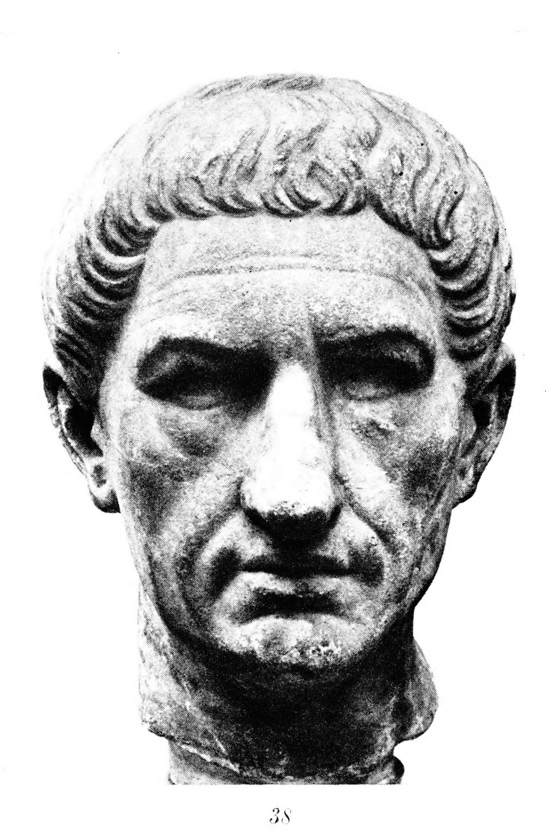
32 Spätcäsarische Kopie, New York. 34 und 35 Frühkaiserzeitliche Kopie eines späthellenistischen Bildnisses, Neapel. 33 Bildnis traianischer Zeit, Rom, Museo Mussolini



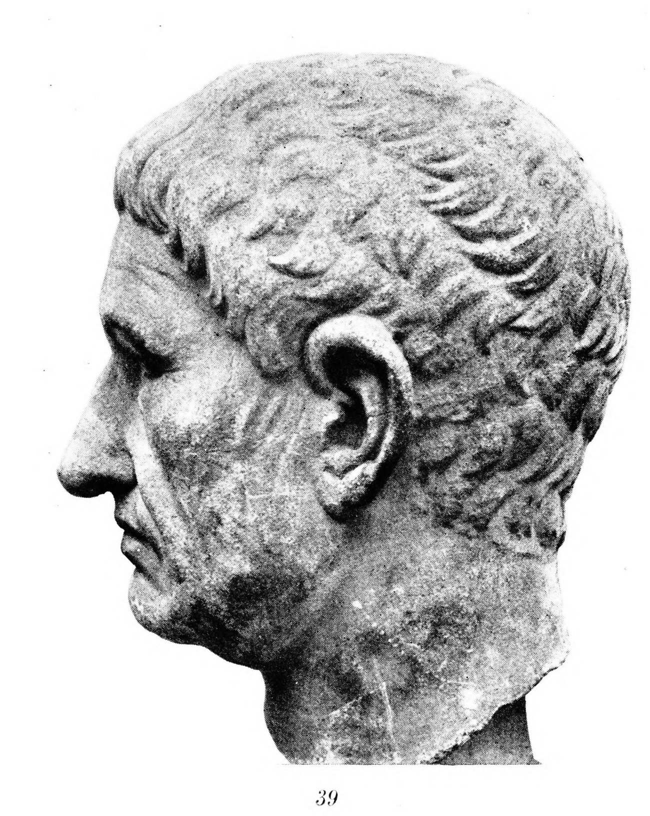
36



37



38

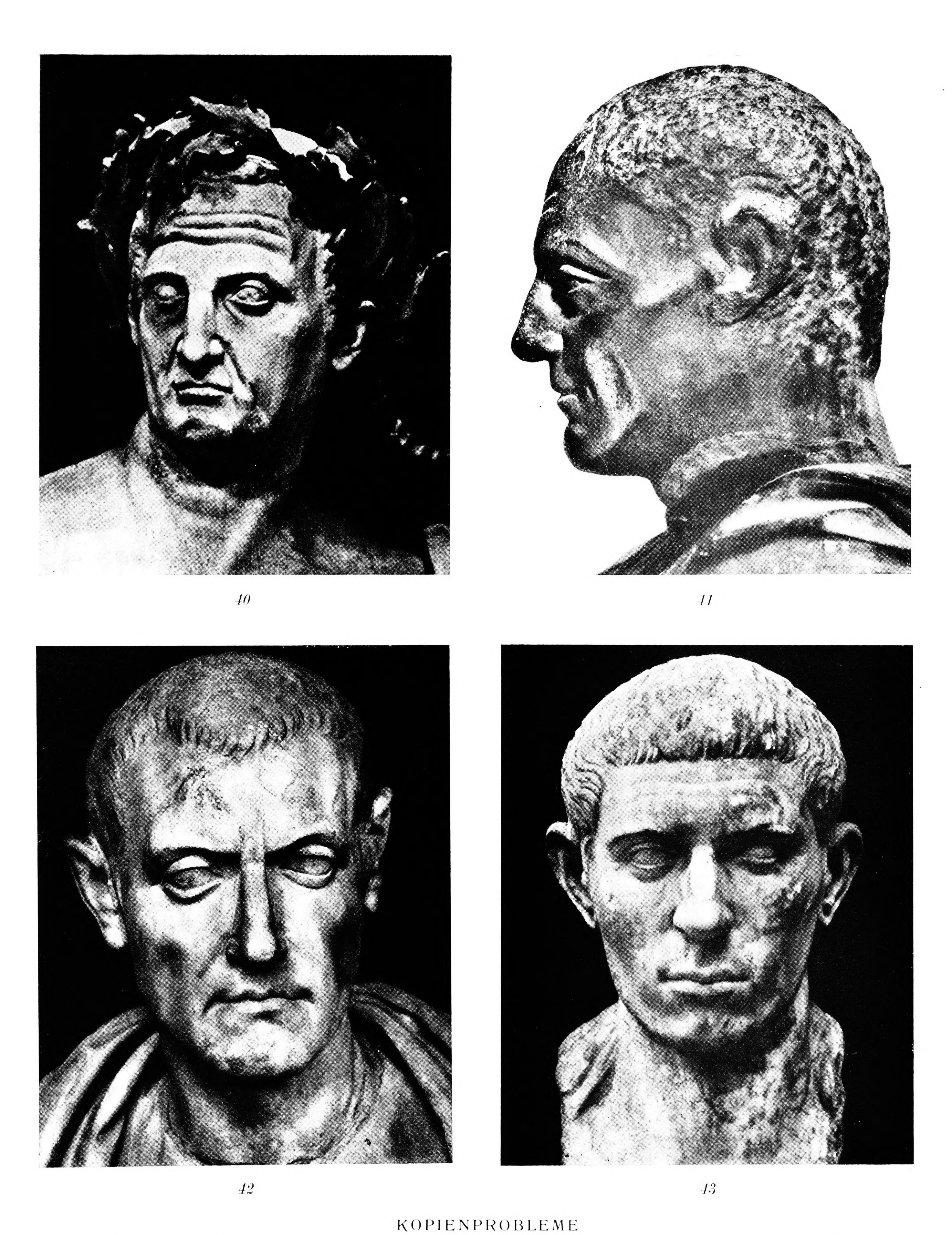


39

KOPIENPROBLEME

Bildnisse der Republik: *36* und *37* in traianischer Kopie. Vatikan, Sala delle Pitture

38 und *39* in claudischer Kopie. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek



40 41 42 43

KOPIENPROBLEME

40 Bildnis des Kaisers Nerva. Vatikan, Rotonda. *41* und *42* Nervazeit. Florenz, Uffizien und Vatikan, Museo Chiaramonti
43 Frühkaiserzeitlich. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

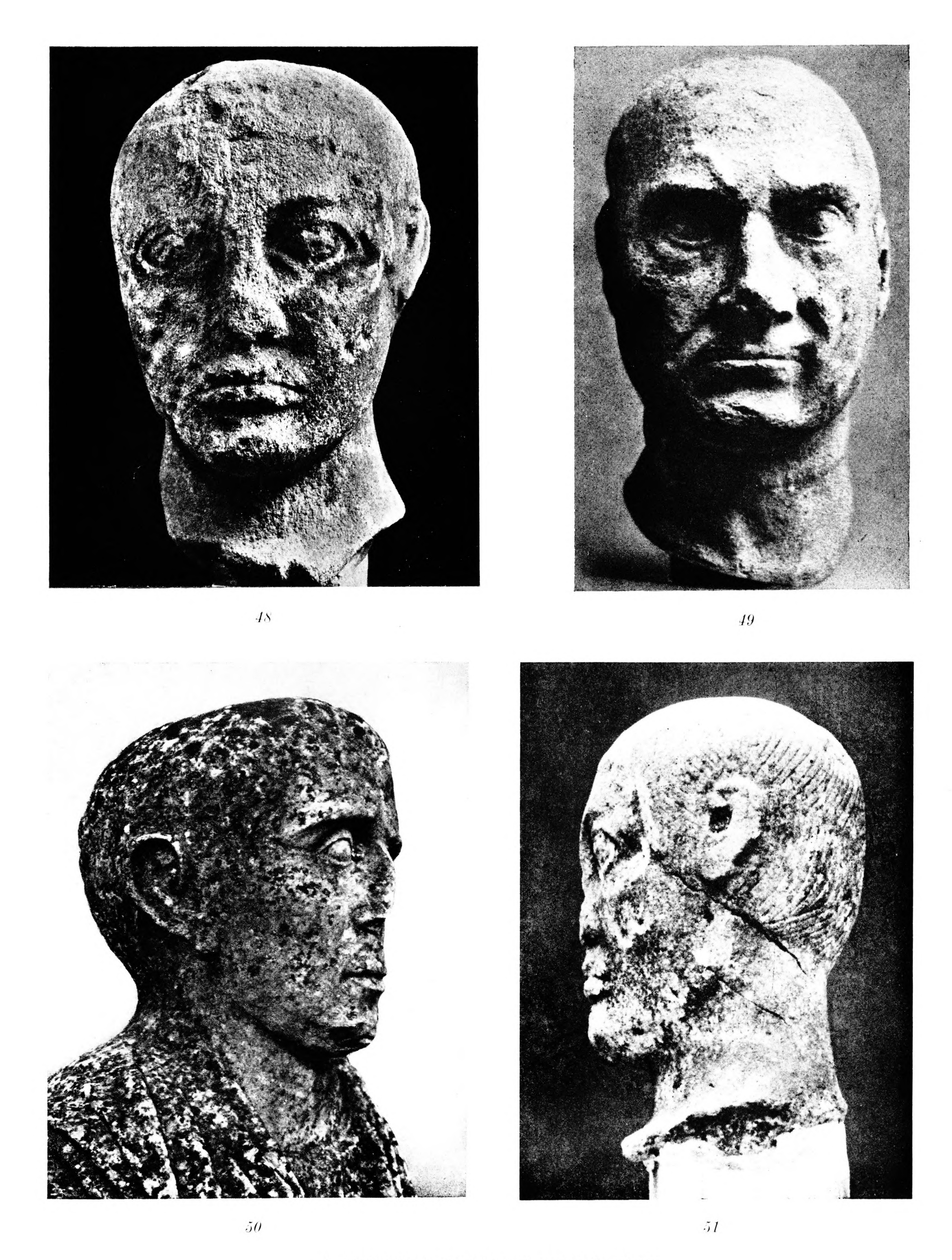


44 45 46 47

MITTELITALISCHE VORLÄUFER

44 und 45 Bronzekopf aus Fiesole. Paris, Louvre

46 und 47 Kopf aus Peperin (der Dichter Ennius?). Rom, Belvedere

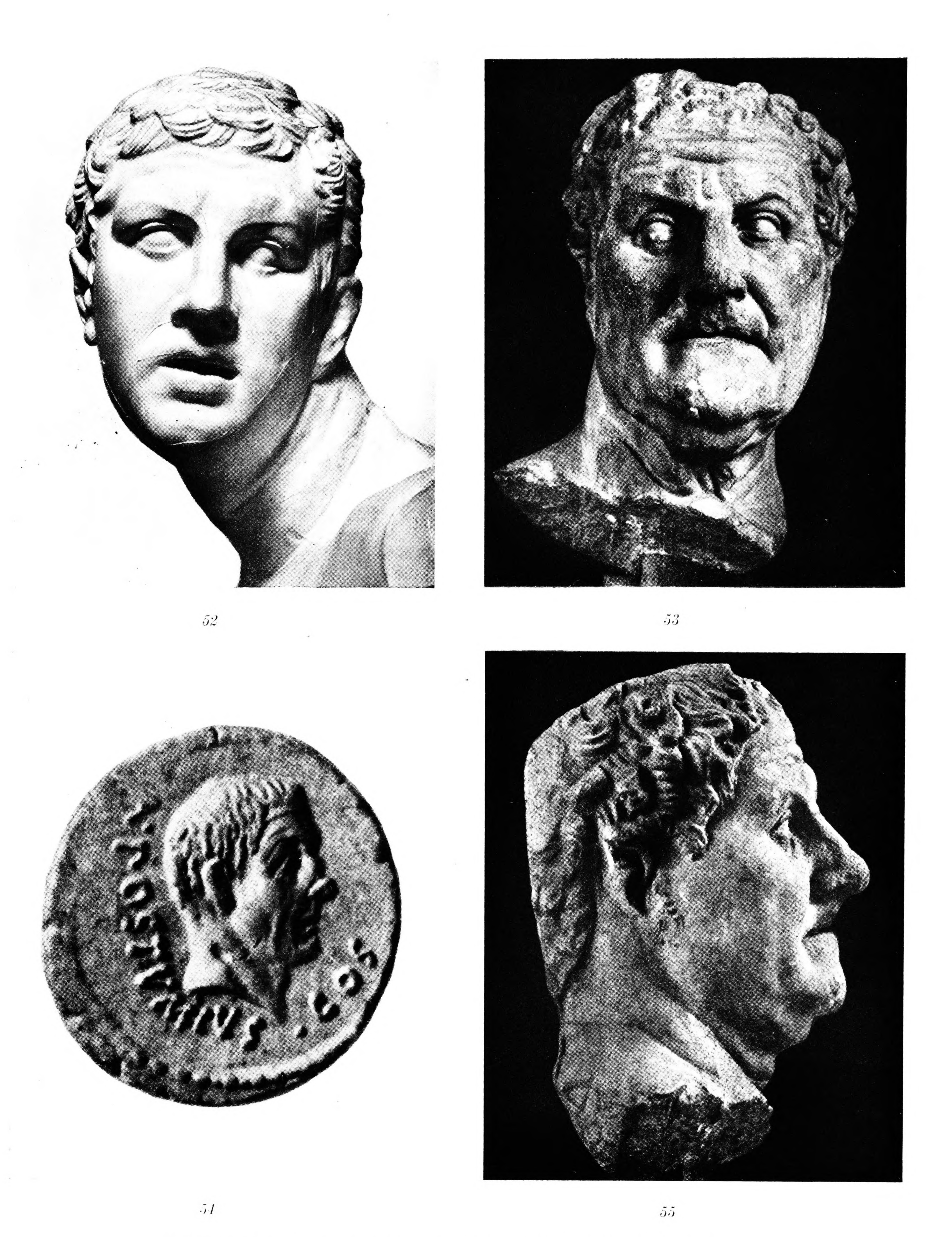


48 *49*

50 *51*

A: MITTELITALISCHE AUSLÄUFER

48 und *51* Kalksteinkopf. Palestrina, Seminario. *49* Kalksteinkopf. Vatikan, Magazin (A 3)
50 Kopf einer Togastatue aus Kalkstein. Rom, Nationalmuseum (A 2)

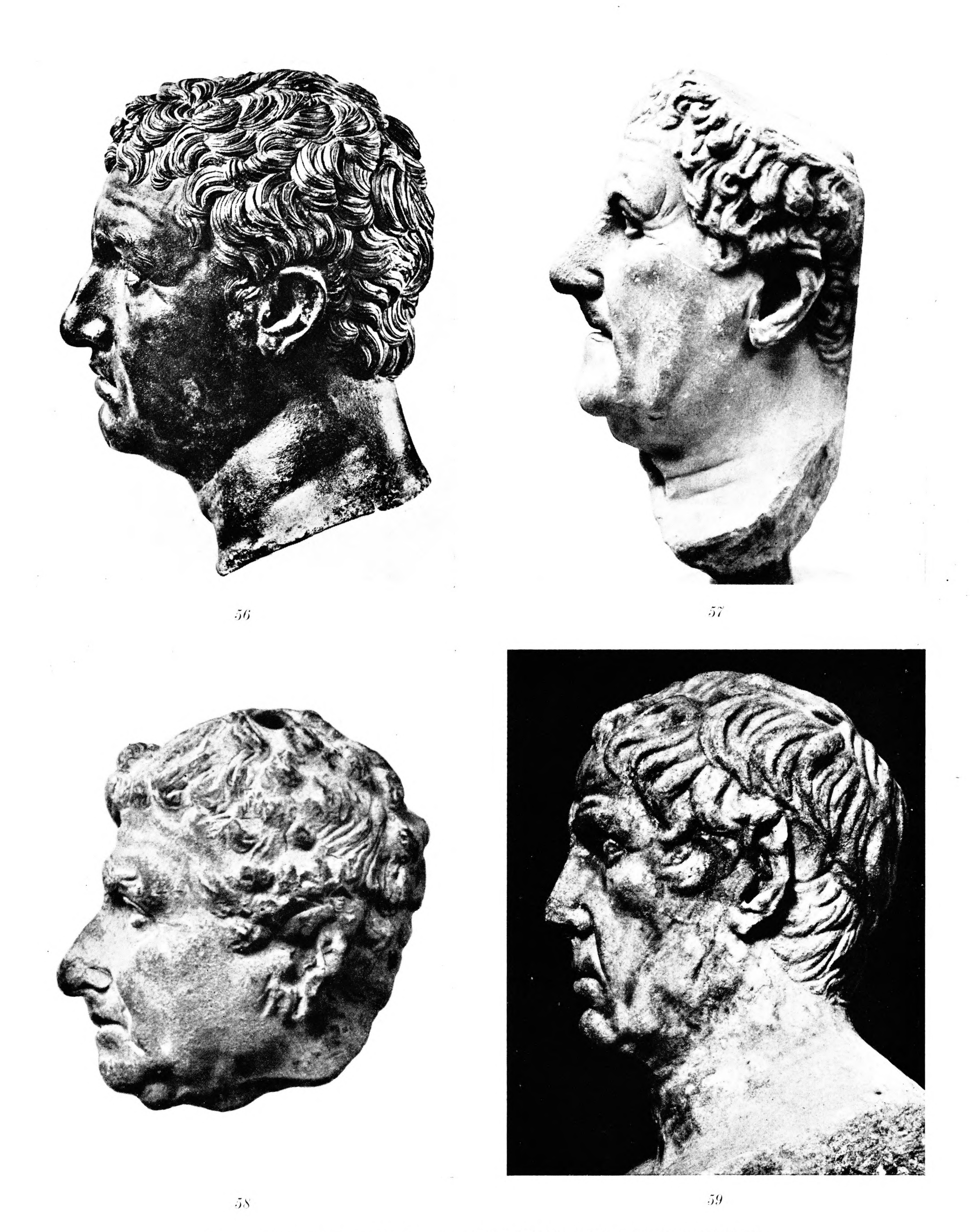


52 53

54 55

B: HELLENISTISCHE UND HELLENISIERENDE BILDNISSE

52 Kopf des „Borghesischen Fechters". Paris, Louvre. *54* Münzbildnis des Konsuls A. Postumius Albinus
53 und *55* A. Postumius Albinus. Paris, Louvre (B 1)

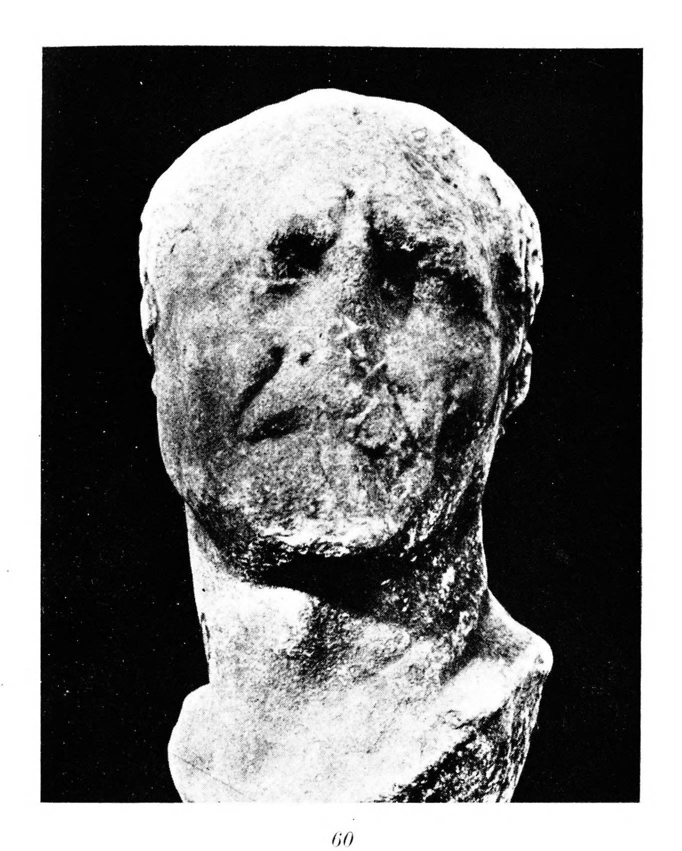


56 57

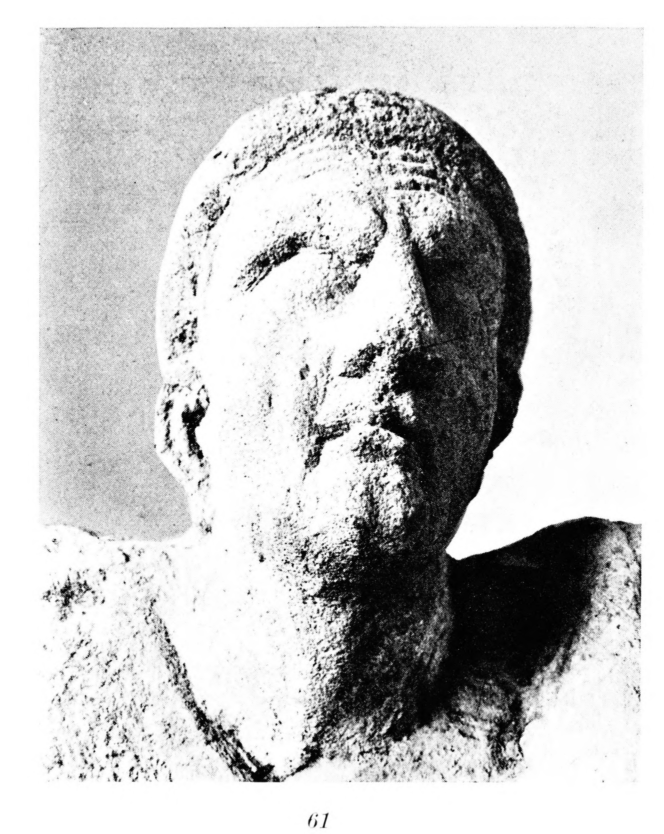
58 59

B: HELLENISTISCHE UND HELLENISIERENDE BILDNISSE

56 Bronzekopf aus Delos. Athen, Nationalmuseum. 57 A. Postumius Albinus (B 1)
58 Terrakottareliefkopf aus Athen. New York. 59 Hermenbildnis. Rom, Konservatorenpalast



60



61

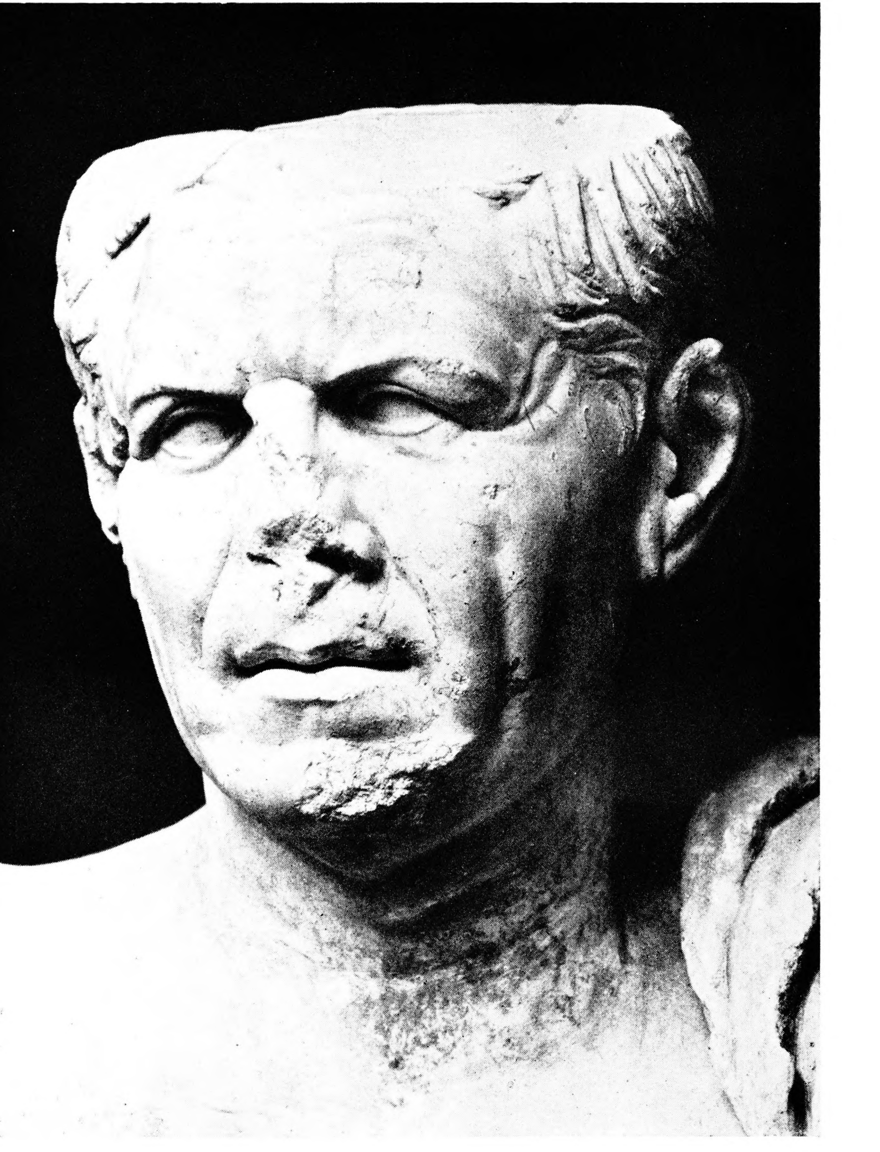


62

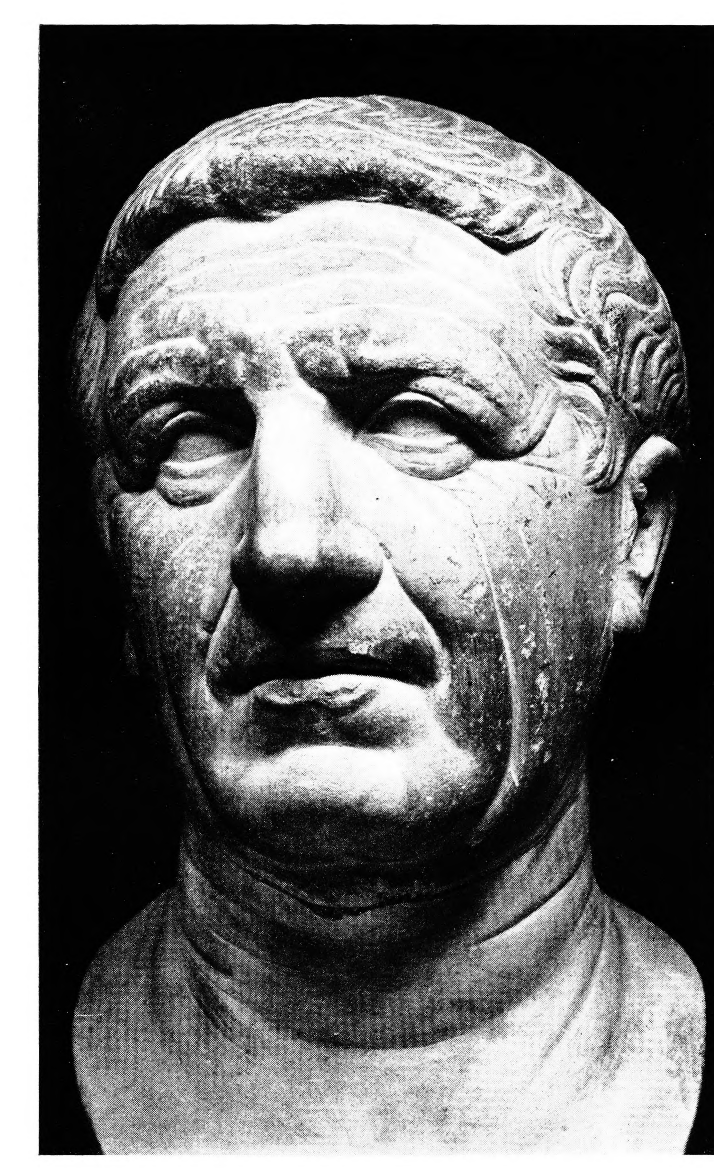
B: HELLENISTISCHE UND HELLENISIERENDE BILDNISSE

60 Delos, Museum. *61* Kopf der Sarkophagfigur, Abb. 62

62 Etruskischer Sarkophagdeckel mit liegender Figur auf nicht zugehörigem Kasten. Rom, Villa Giulia



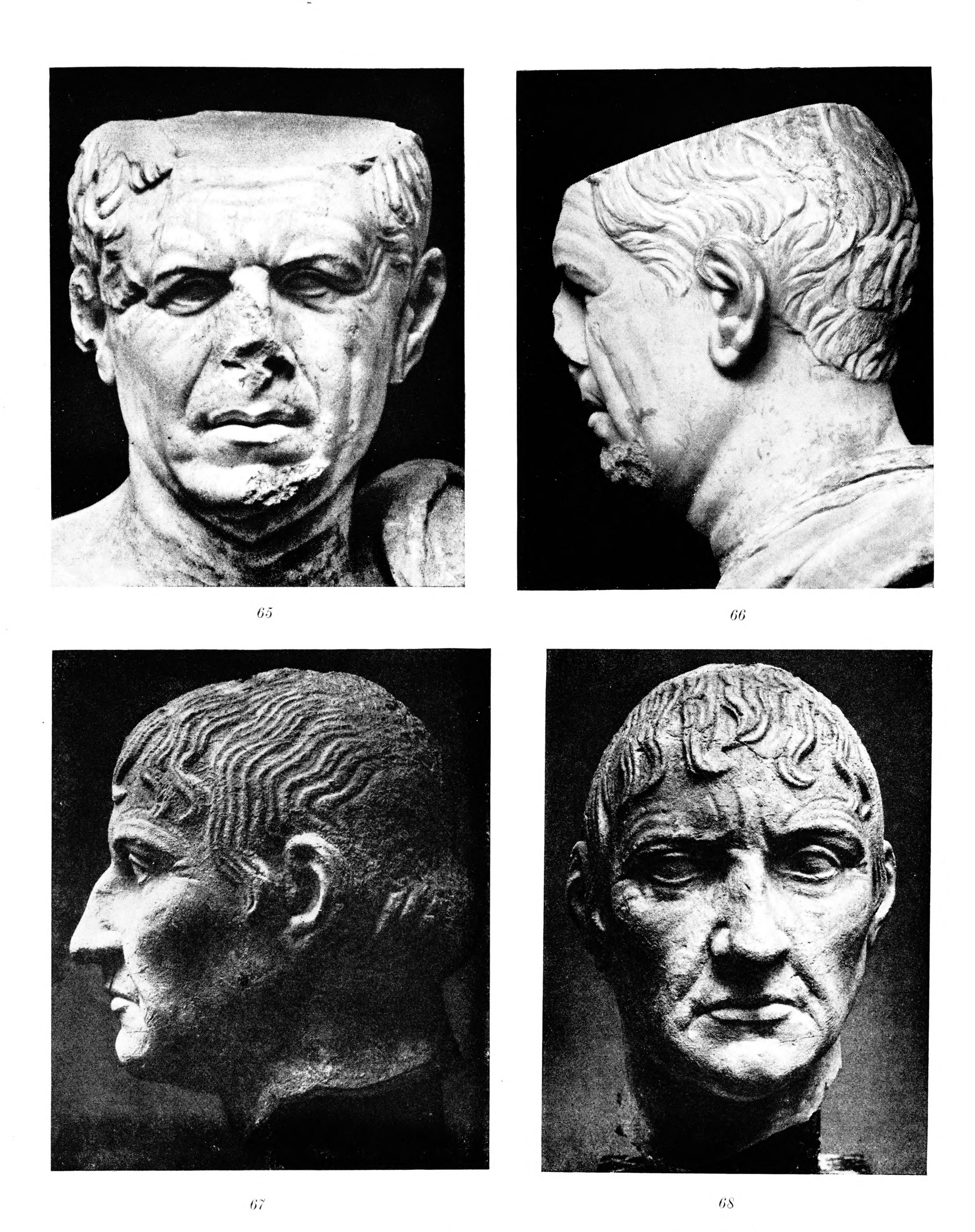
63



64

B: HELLENISTISCHE UND HELLENISIERENDE BILDNISSE

63 „Feldherr“ aus Tivoli. Rom, Nationalmuseum (B 6). *64* Vatikan, Sala delle Pitture (B 5 = C 2)



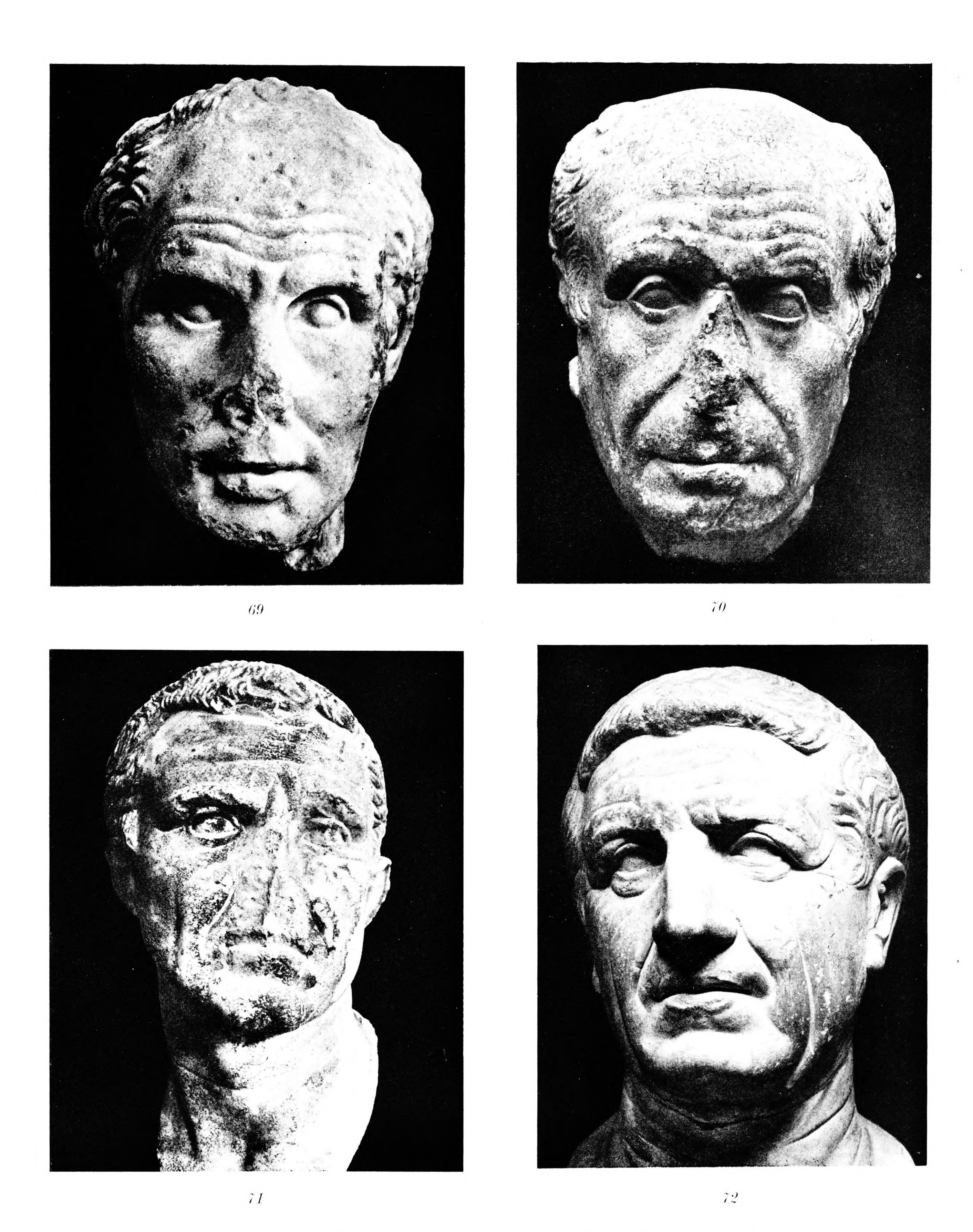
65 66

67 68

B: HELLENISTISCHE UND HELLENISIERENDE BILDNISSE

65 und 66 „Feldherr" aus Tivoli (B 6)

67 und 68 Kalksteinkopf aus Palestrina. Berlin, Staatliche Museen (B 7 = A 5)

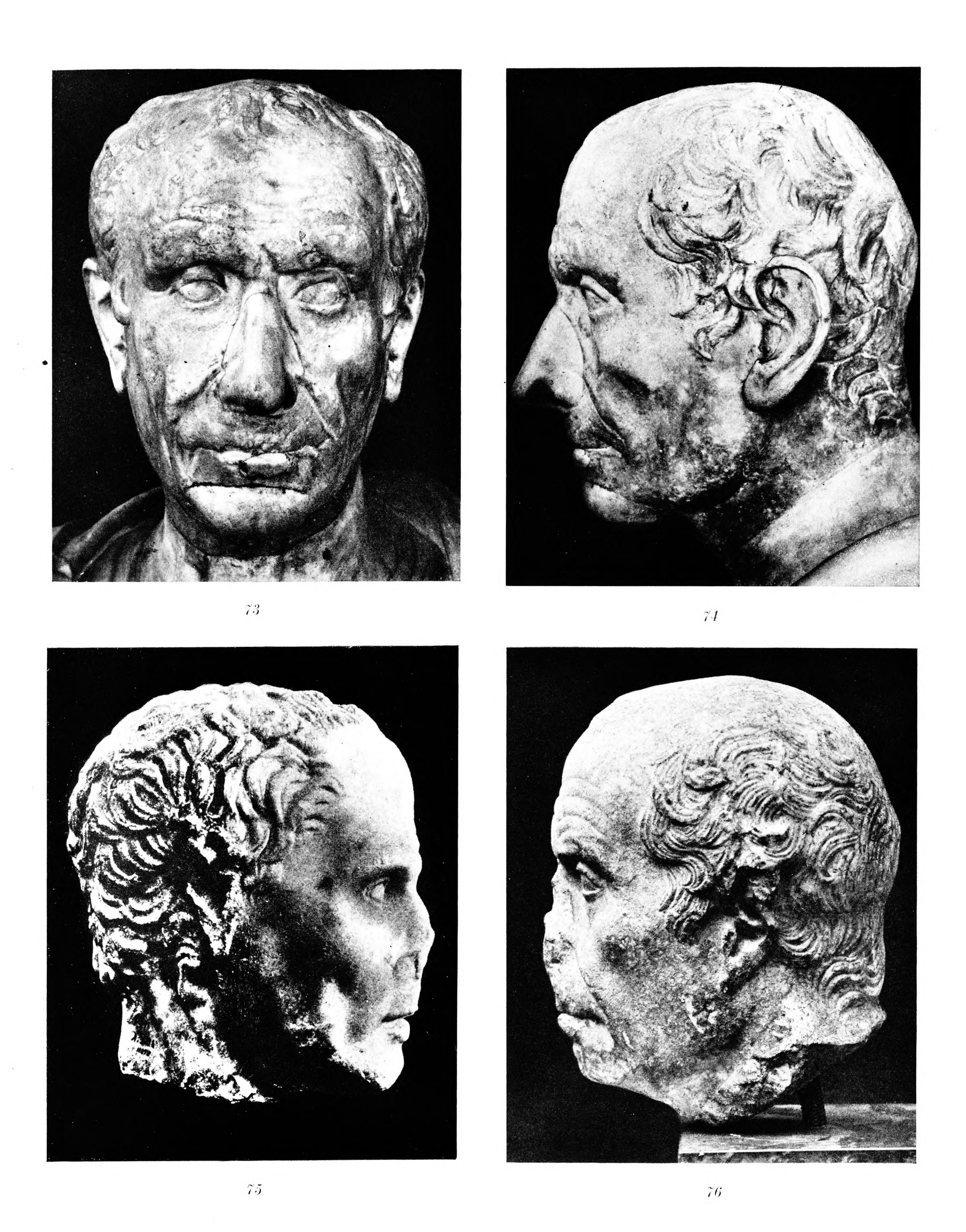


69 *70* *71* *72*

C: HELLENISTISCHE UND LATINISIERENDE BILDNISSE

70 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (C 1). *72* Vatikan, Sala delle Pitture (C 2 = B 5)

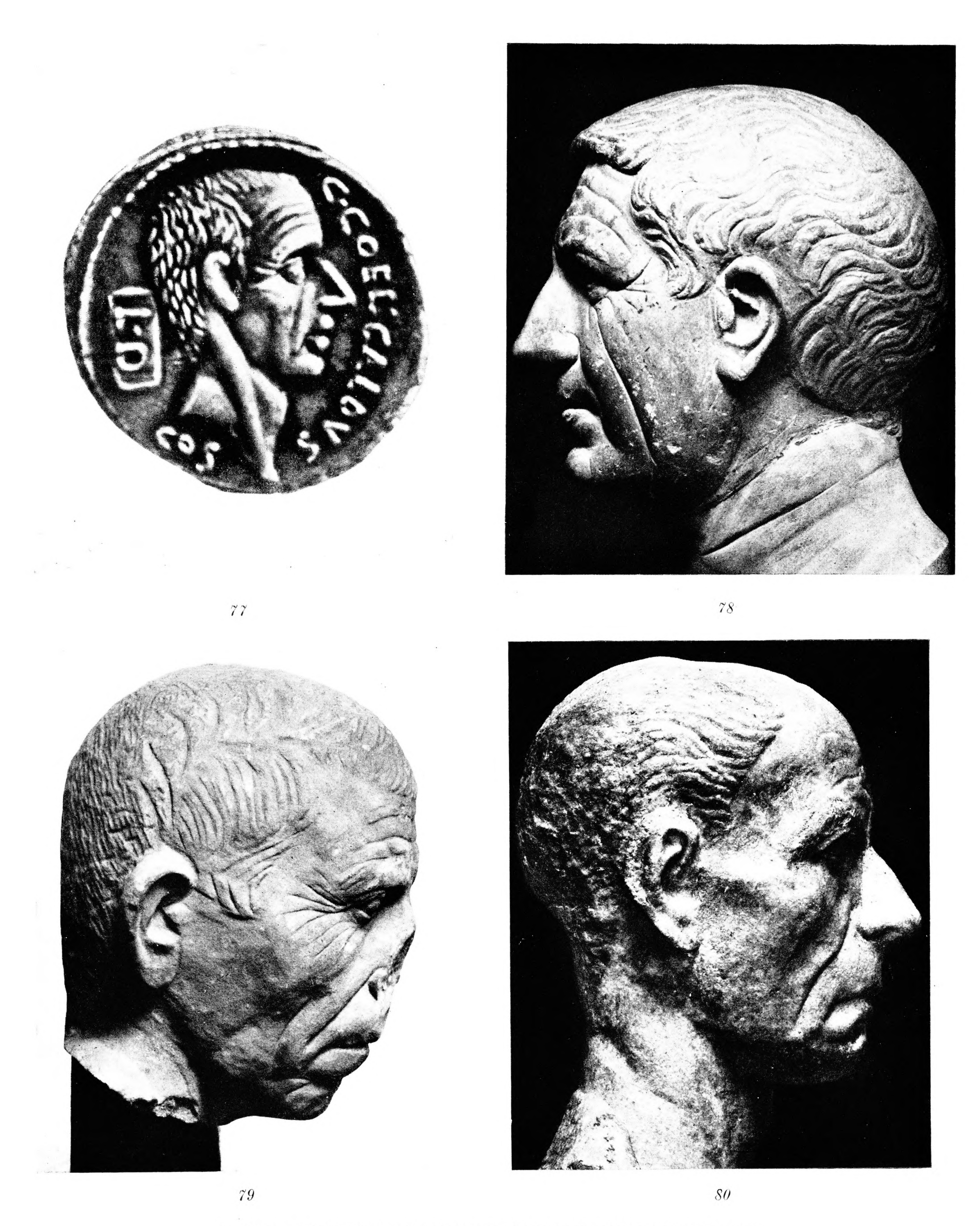
69 und *71* Späthellenistische Gegenstücke. Delos, Museum



73 74 75 76

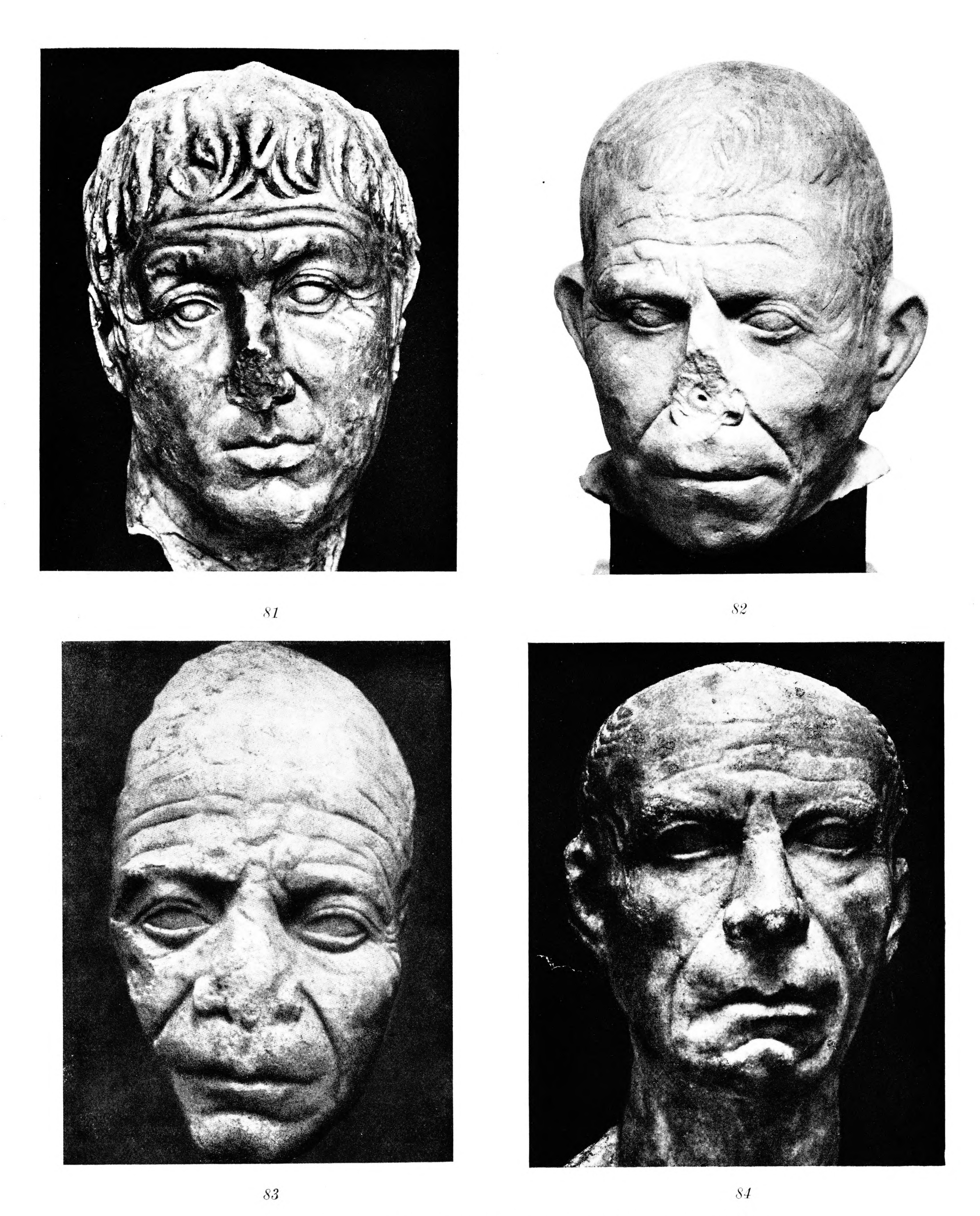
C: HELLENISTISCHE UND LATINISIERENDE BILDNISSE

73 und *74* Florenz, Uffizien (C 1). *76* Seitenansicht von Abb. 70 (C 1). *75* Seitenansicht von Abb. 69



C: HELLENISTISCHE UND LATINISIERENDE BILDNISSE

77 Münzbildnis des C. Coelius Caldus (C 8). *78* Vatikan, Sala delle Pitture (C 2 = B 5)
79 Berlin, Staatl. Museen (C 3). *80* New York (C 5)

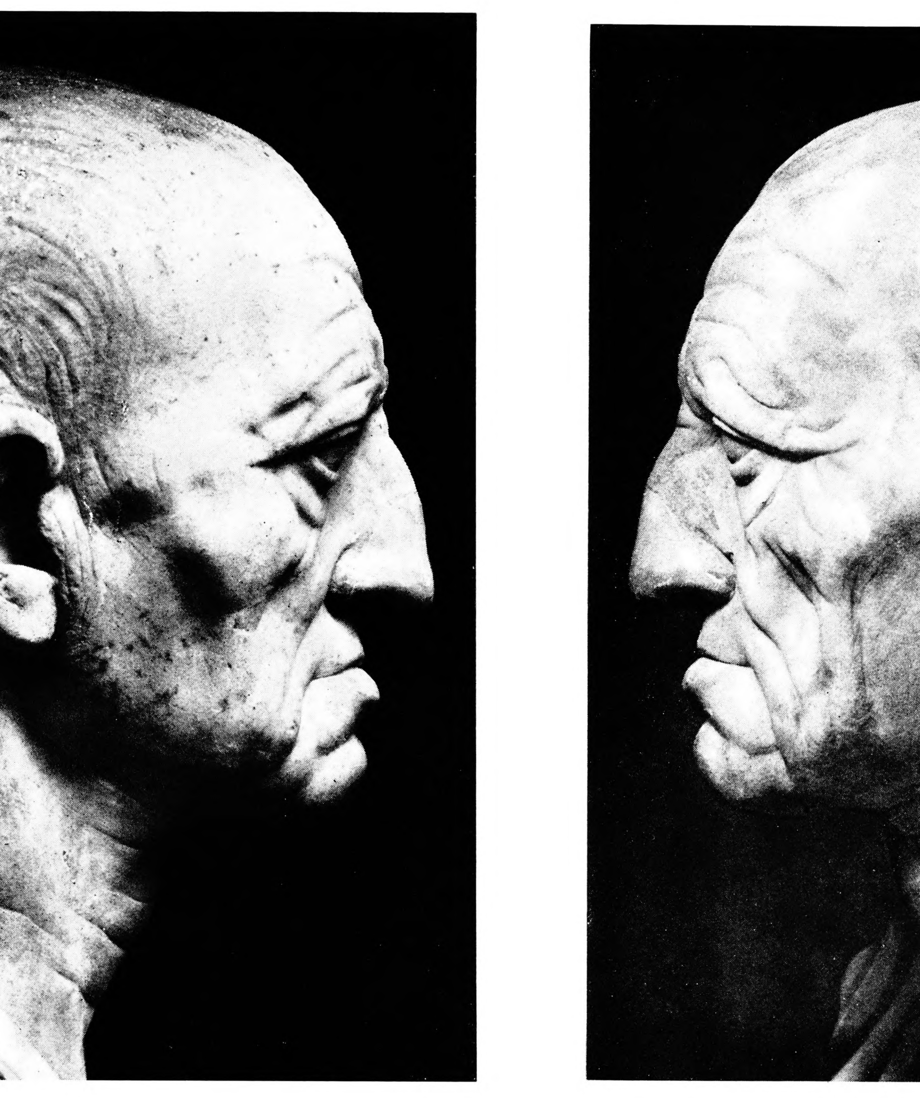


81 82

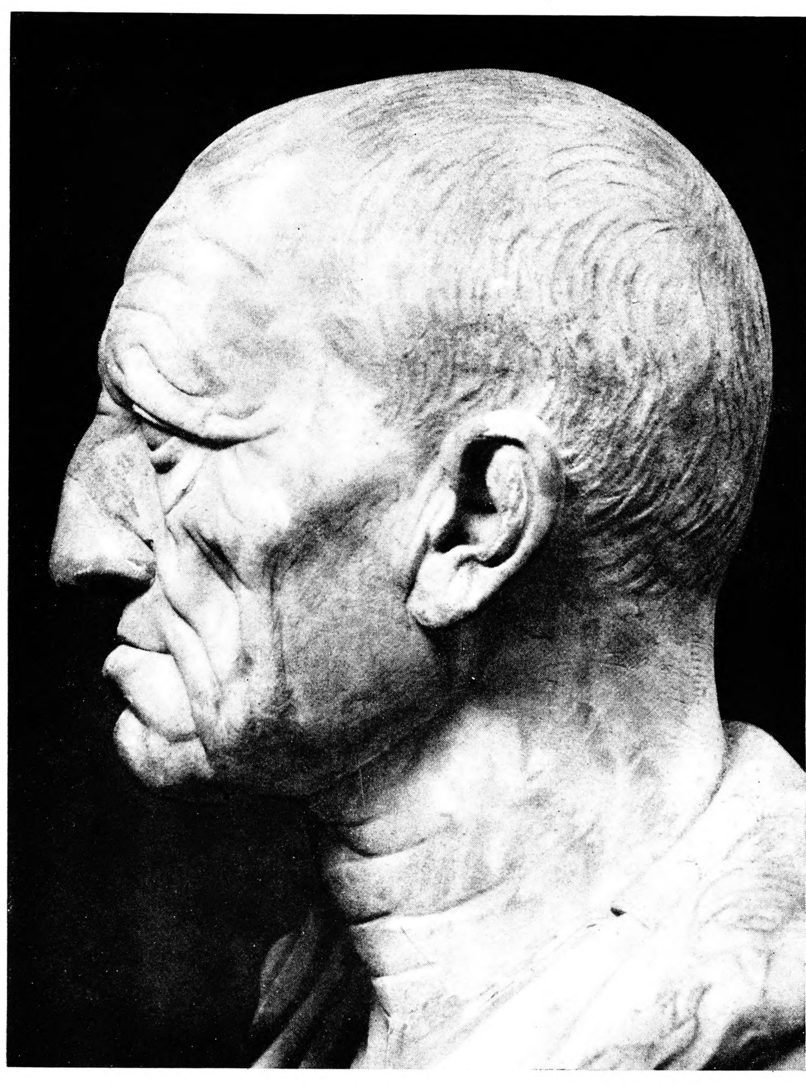
83 84

C: HELLENISTISCHE UND LATINISIERENDE BILDNISSE

81 Athen, Nationalmuseum. *82* Berlin, Staatl. Museen (C 3)
83 Ostia, Museum (C 4). *84* New York (C 5)



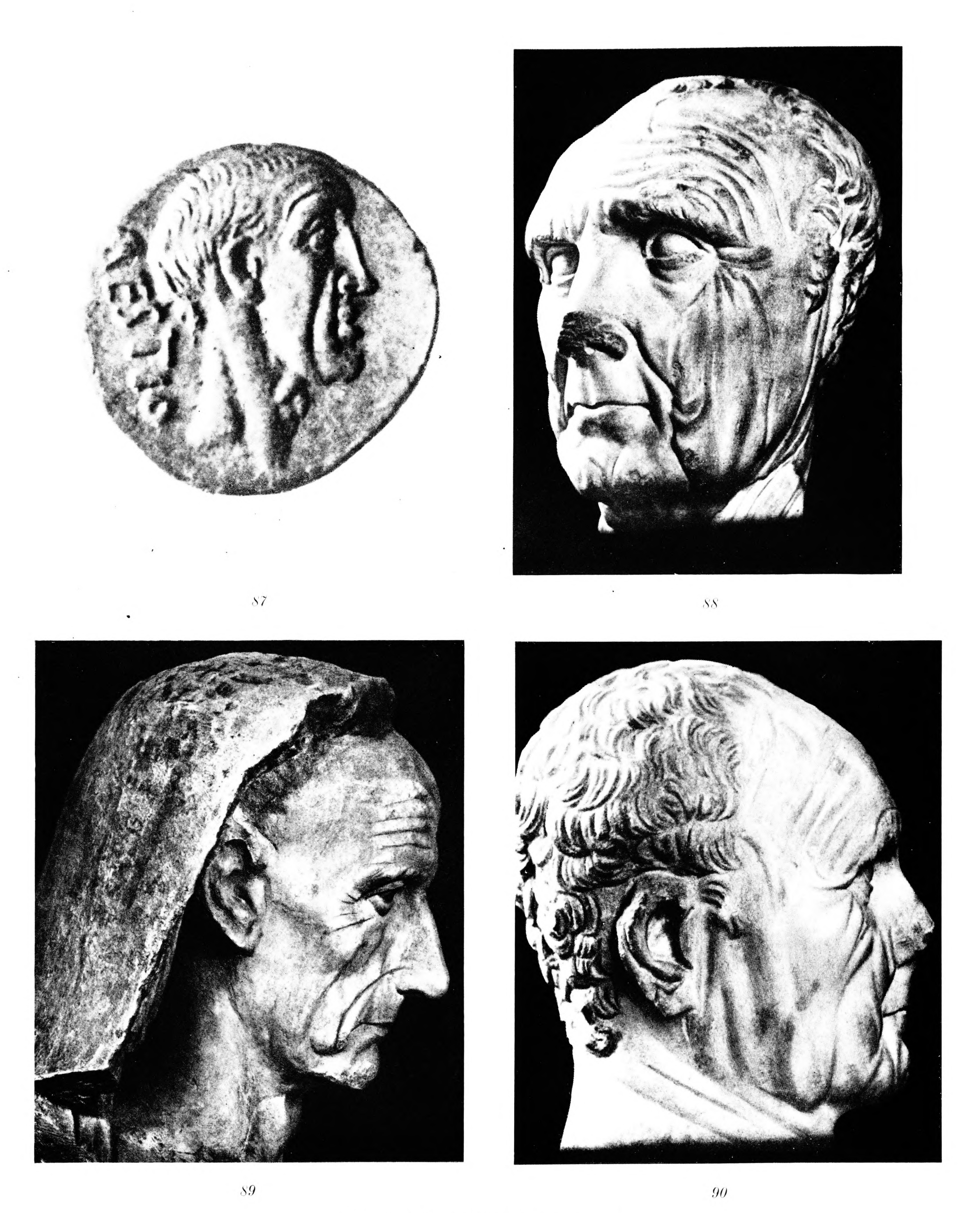
85



86

D: ALTRÖMISCHE BILDNISSE

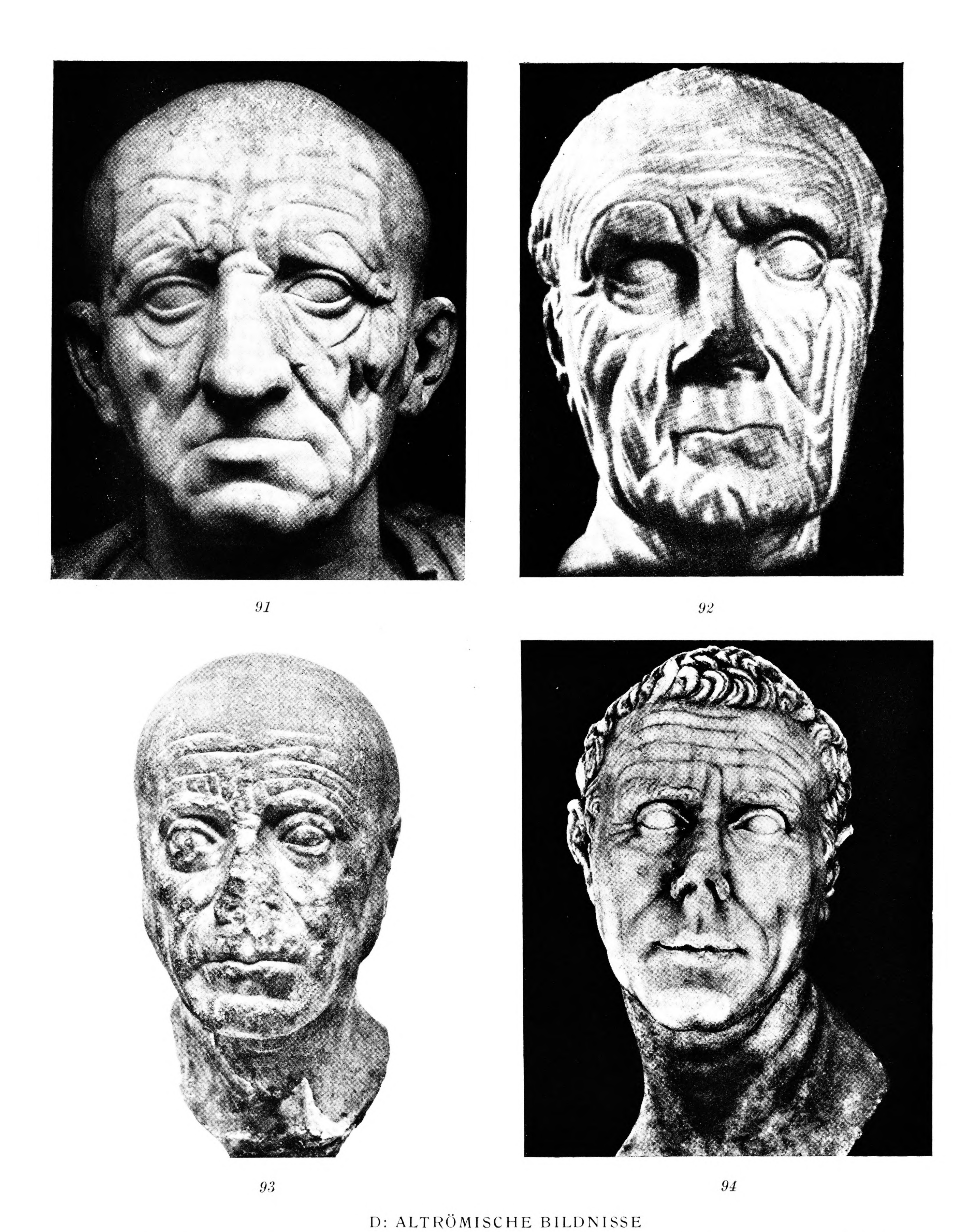
85 und *86* Rom, Museo Torlonia (D 1)



87 88 89 90

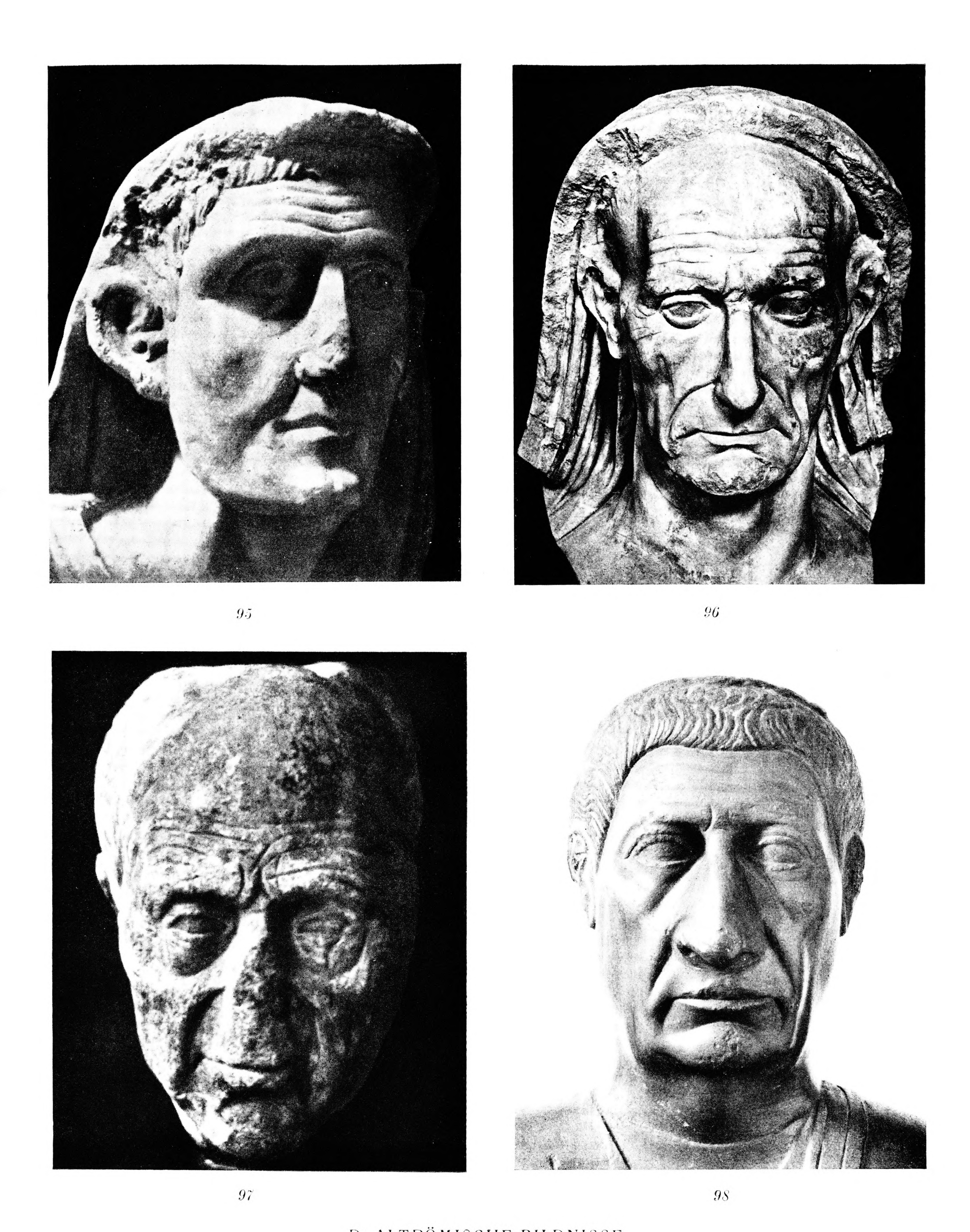
D: ALTRÖMISCHE BILDNISSE

87 Münzbildnis des C. Antius Restio (D 8). *88* und *90* Osimo, Museo Civico (D 3)
89 Vatikan, Museo Chiaramonti (D 7)



D: ALTRÖMISCHE BILDNISSE

91 Rom, Museo Torlonia (D 1). *92* Osimo, Museo Civico (D 3). *93* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (D 4)
94 Späthellenistische Spiegelung. Delos, Museum

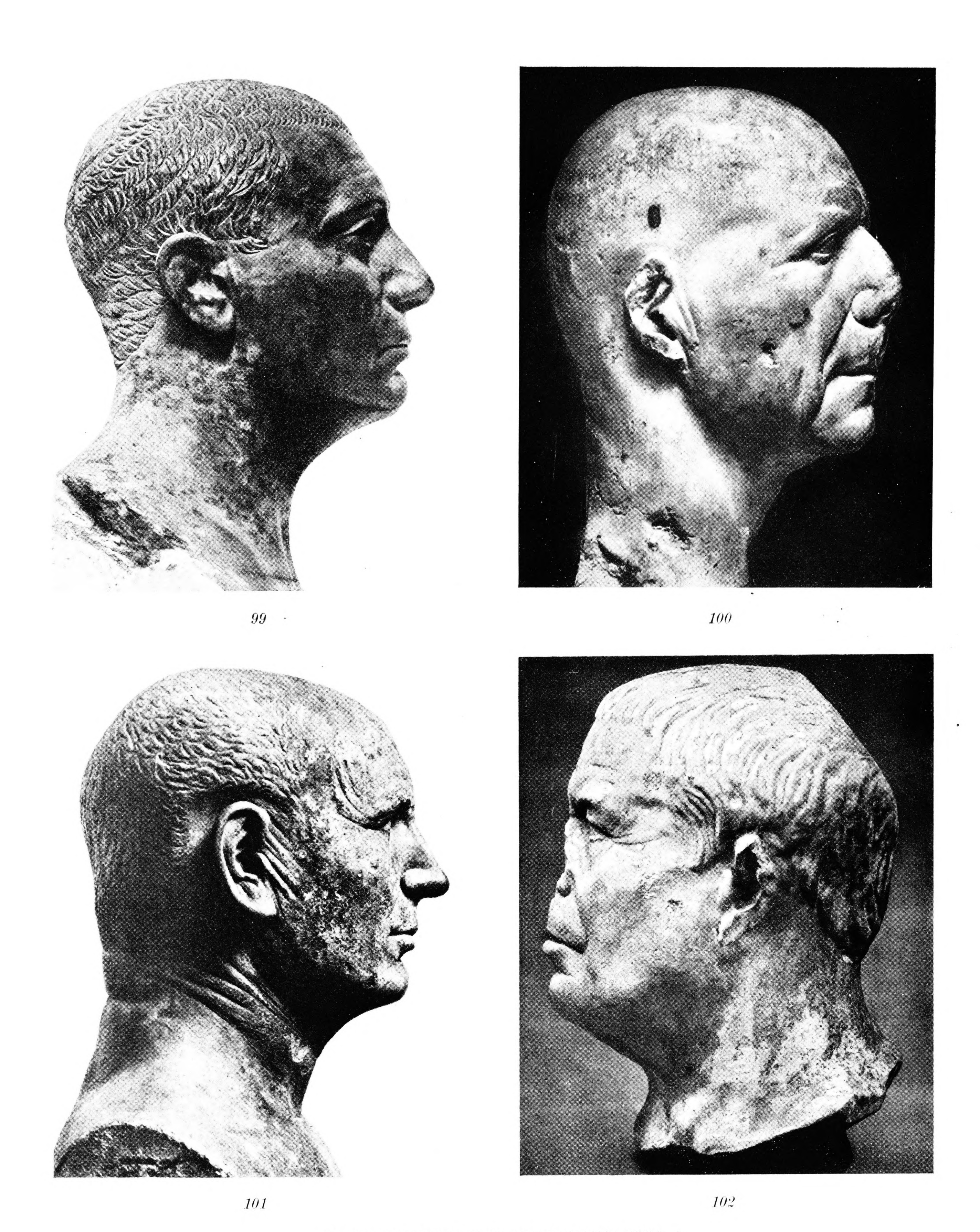


95 *96*

97 *98*

D: ALTRÖMISCHE BILDNISSE

96 Vatikan, Museo Chiaramonti (D 7). *97* Rom, American Academy (D 5)
95 Etruskische Spiegelung. Volterra, Museo Guarnacci. *98* Ägyptisch-hellenistische Spiegelung. Berlin, Staatl. Museen

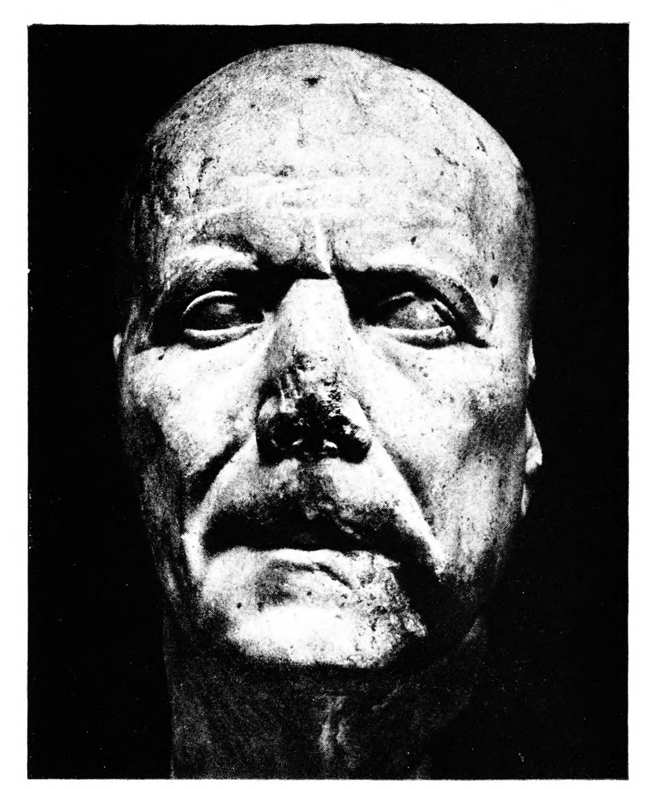


E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

99 C. Norbanus Sorex. Neapel (E 1). *100* Rom, Nationalmuseum (E 5)
101 Berlin, Staatl. Museen (E 2). *102* Rom, Kunsthandel (B 4 = E 7)



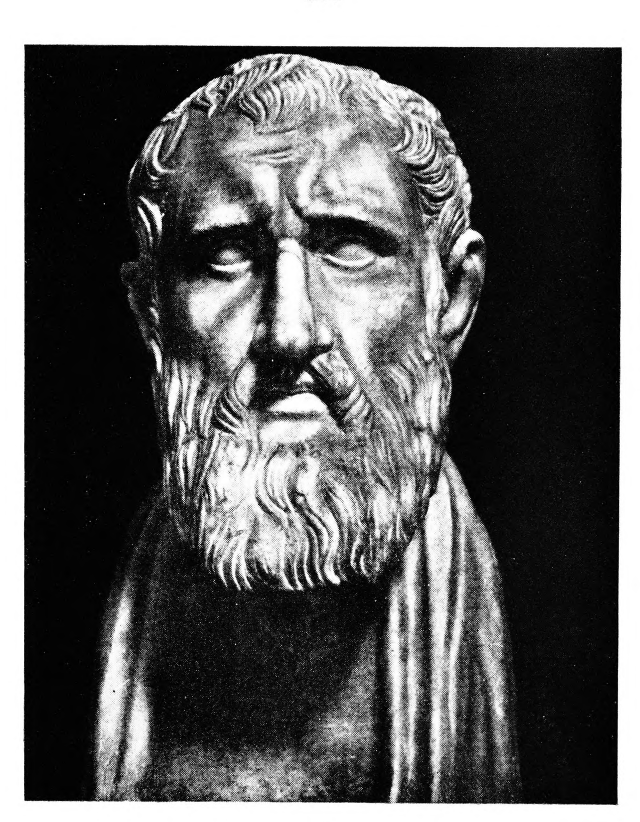
103



104



105



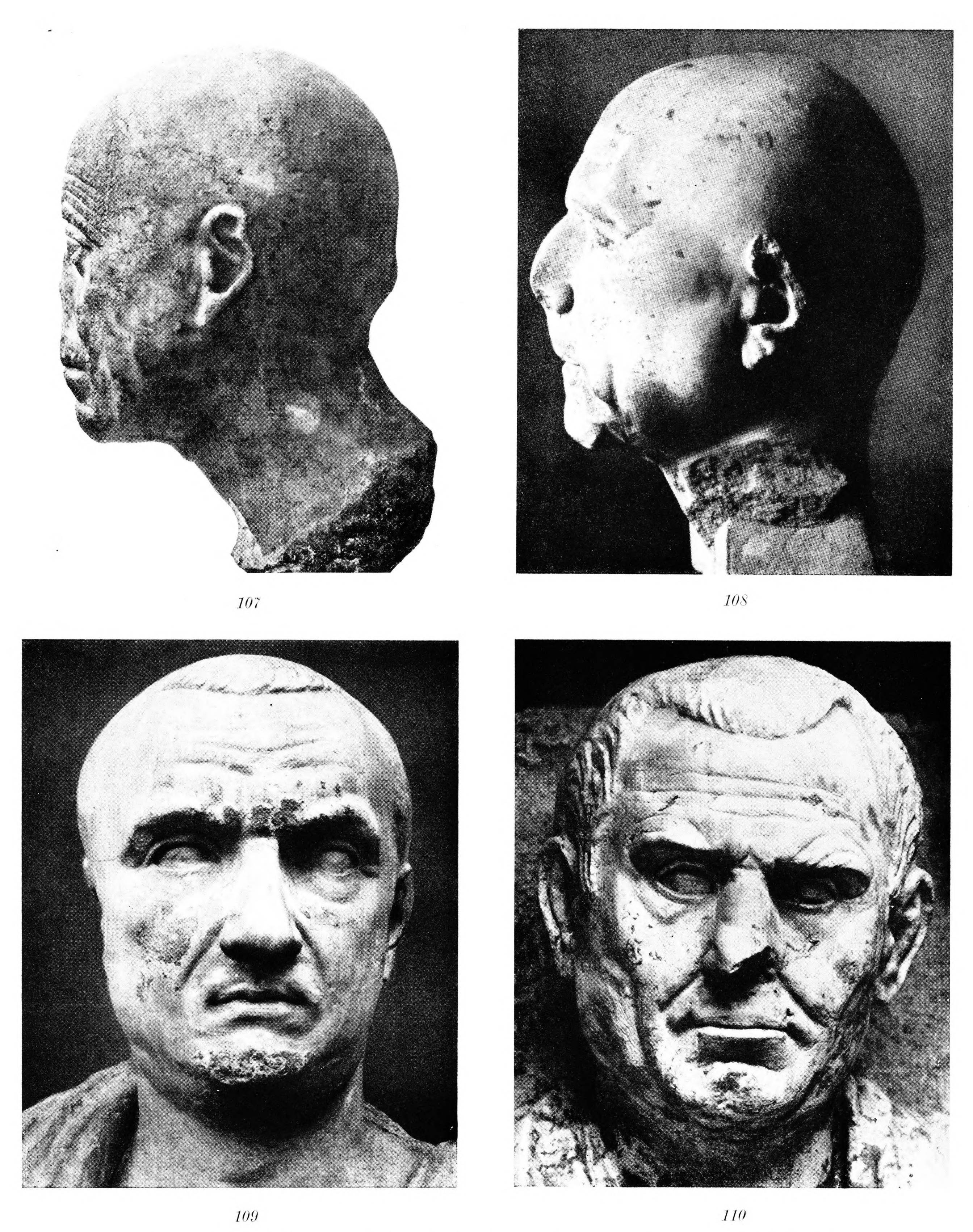
106

E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

103 C. Norbanus Sorex. Neapel (E 1). *104* Rom, Nationalmuseum (E 5)

FRÜHHELLENISTISCHE STILANREGUNGEN

105 Bildnis des Philetairos. Neapel. *106* Bildnis des Zenon. Neapel



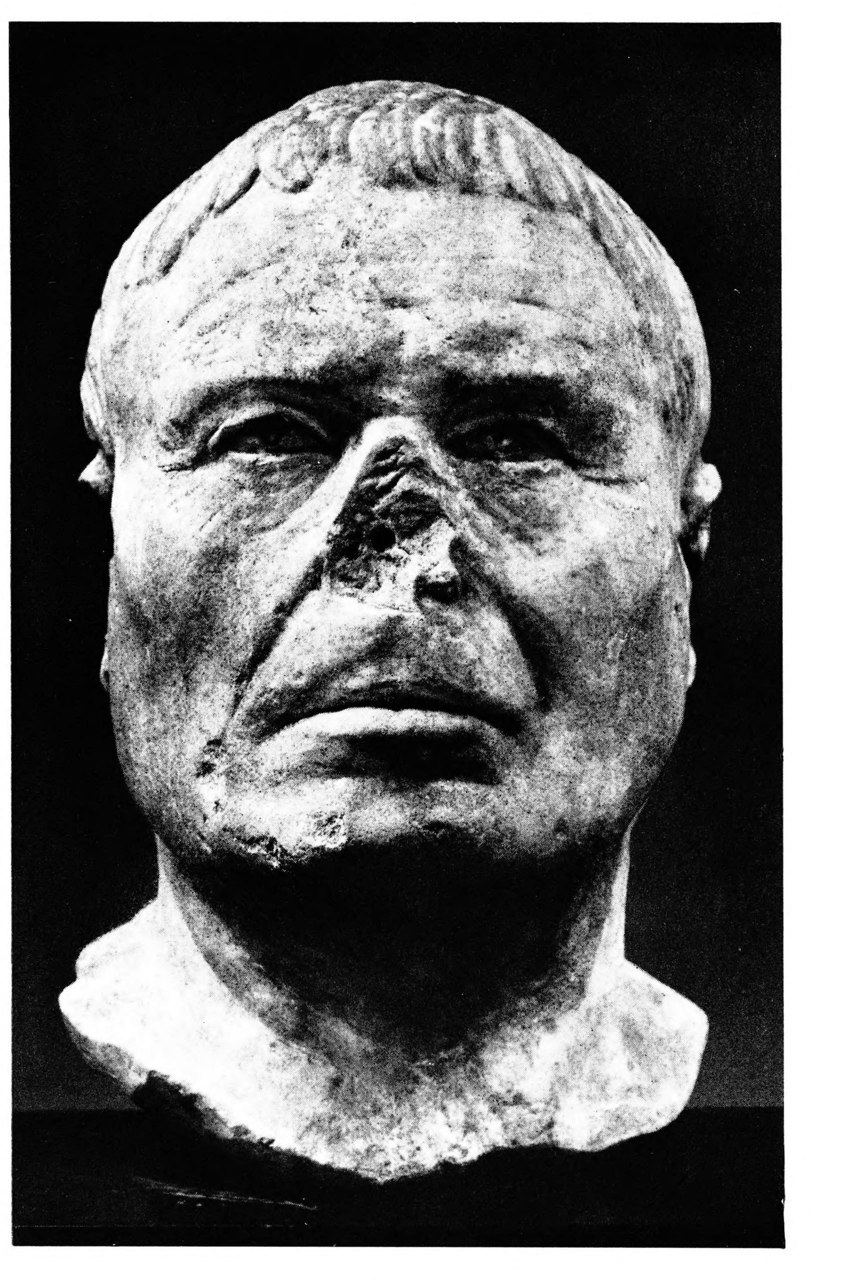
107 *108*

109 *110*

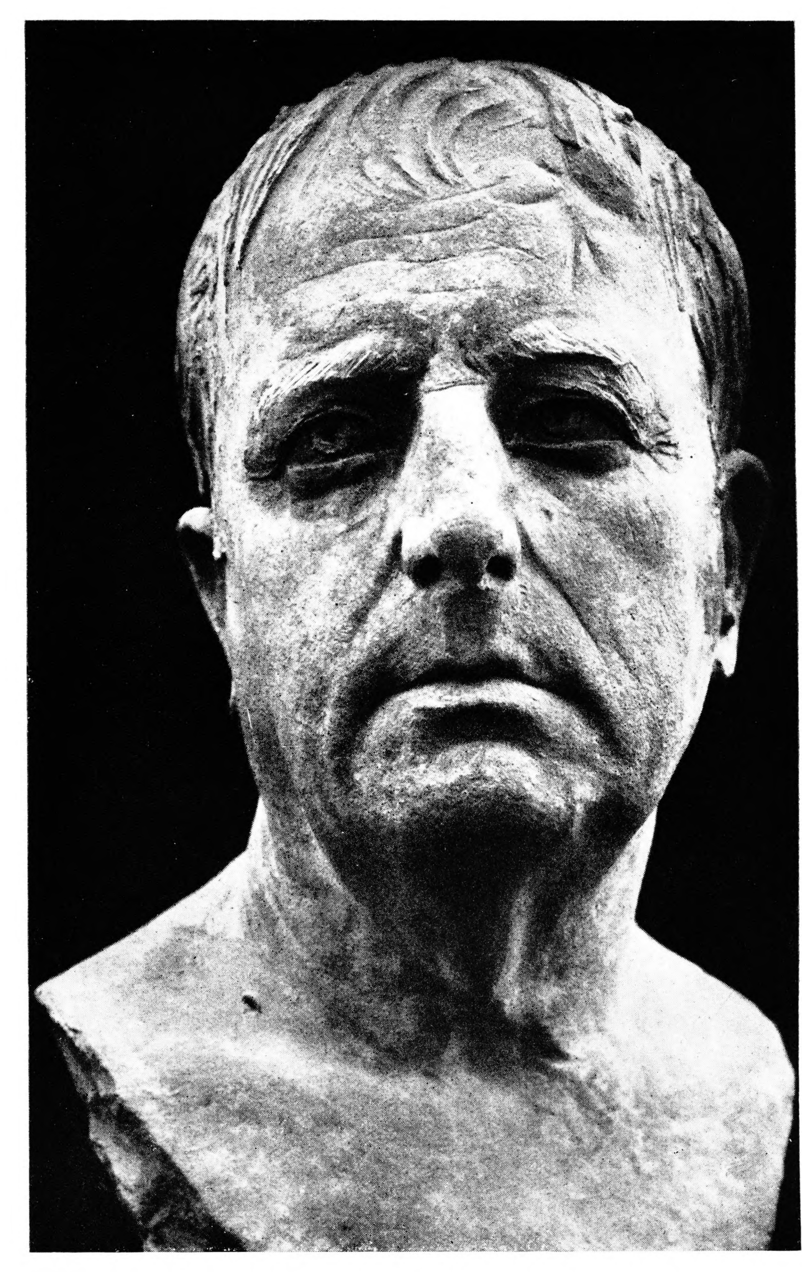
D: ALTRÖMISCHE BILDNISSE: *107* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (D 4)

E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

108 Rom, Nationalmuseum (E 5) *109* Kopf der Statue Abb. 113. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (E 8)
110 Kopf von Grabrelief Abb. 114. Rom, Museo Mussolini (E 11)



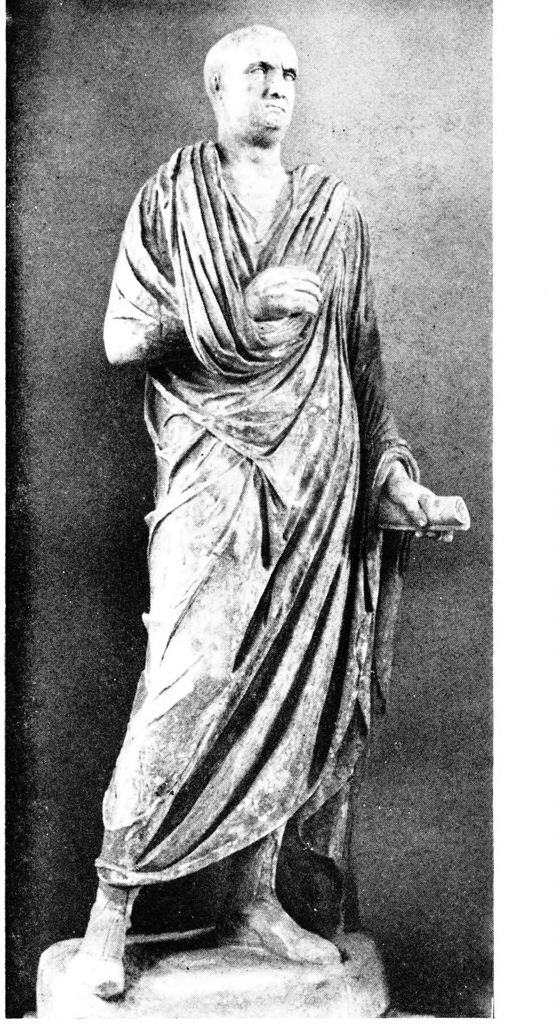
111



112

E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

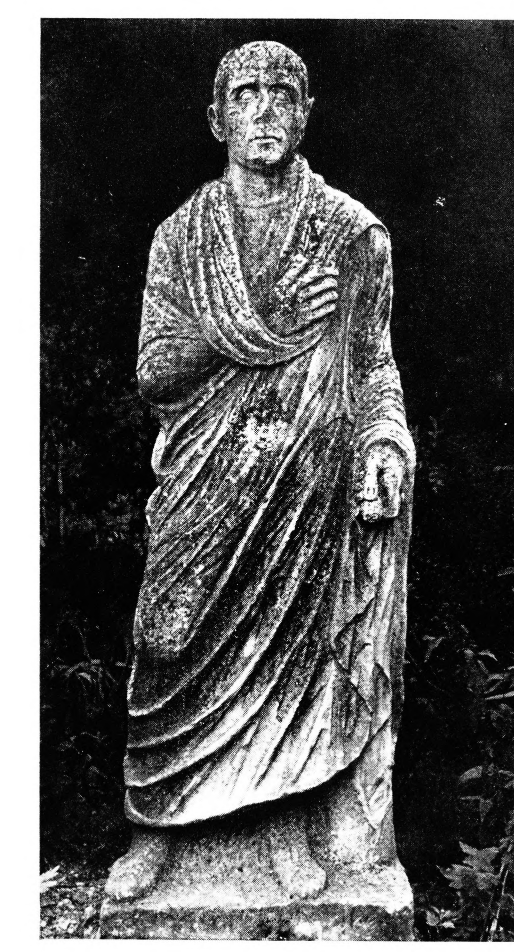
111 Ehem. Rom, Kunsthandel (B 4 = E 7). *112* Boston, Fine Arts Museum (E 6)



113



114





115

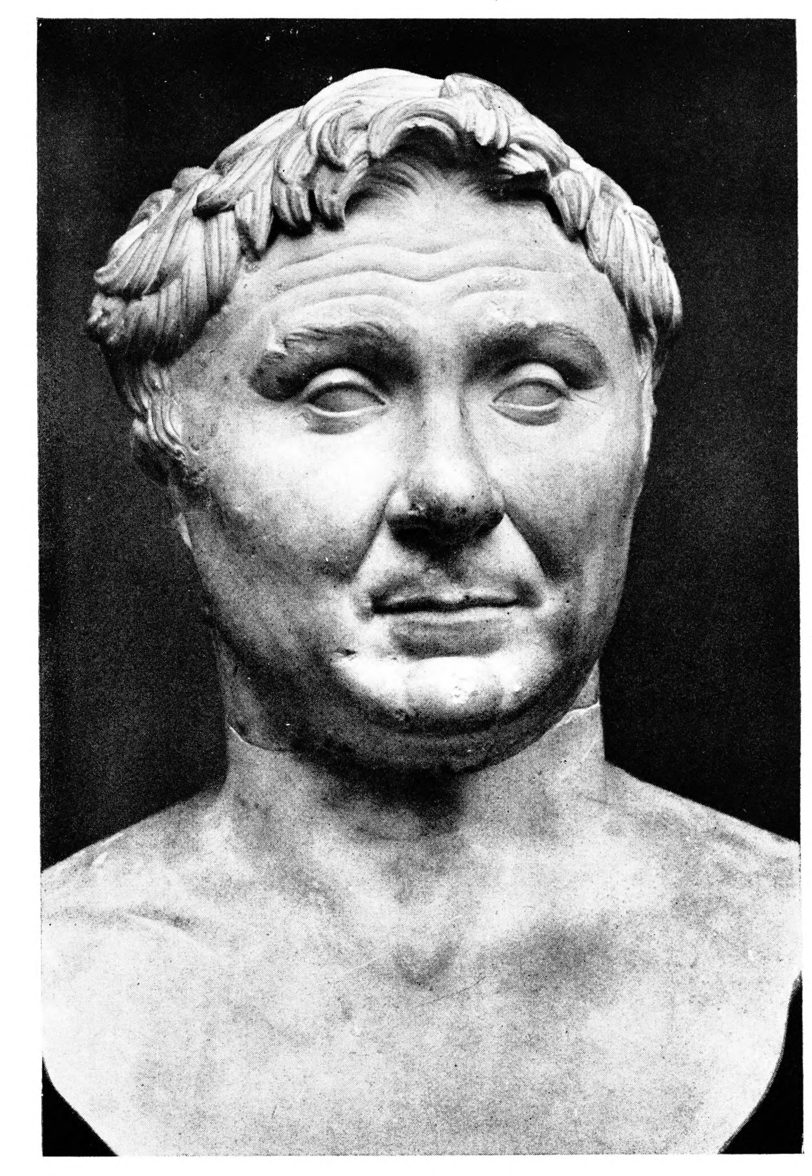


E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

113 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (E 8). *114* Rom, Museo Mussolini (E 11). *115* Rom, Nationalmuseum (A 2)



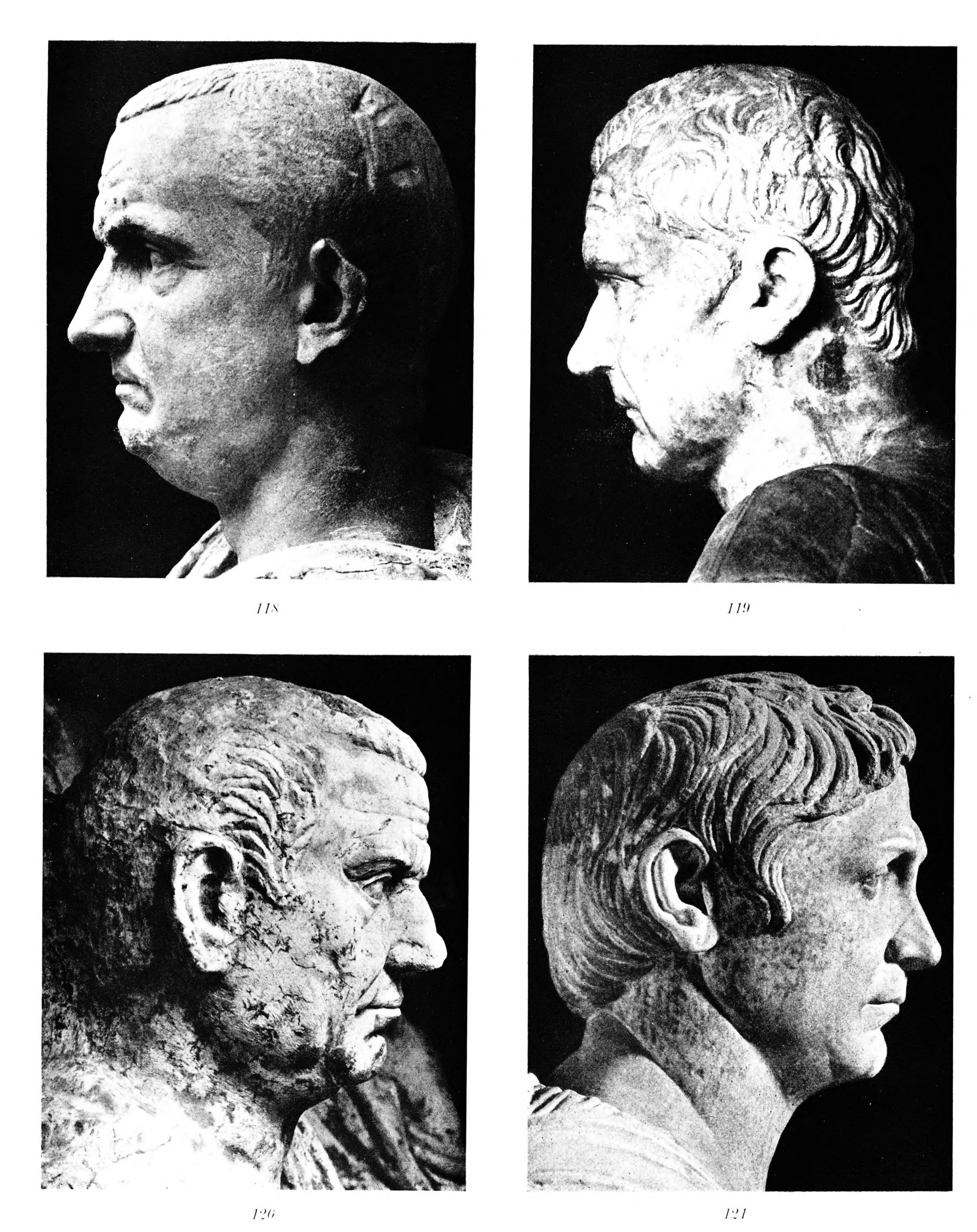
116



117

F: MALERISCH-PATHETISCHER STIL II

116 Frühhellenistisches Bildnis des Seleukos I. Neapel. *117* Pompeius Magnus. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (F 4)



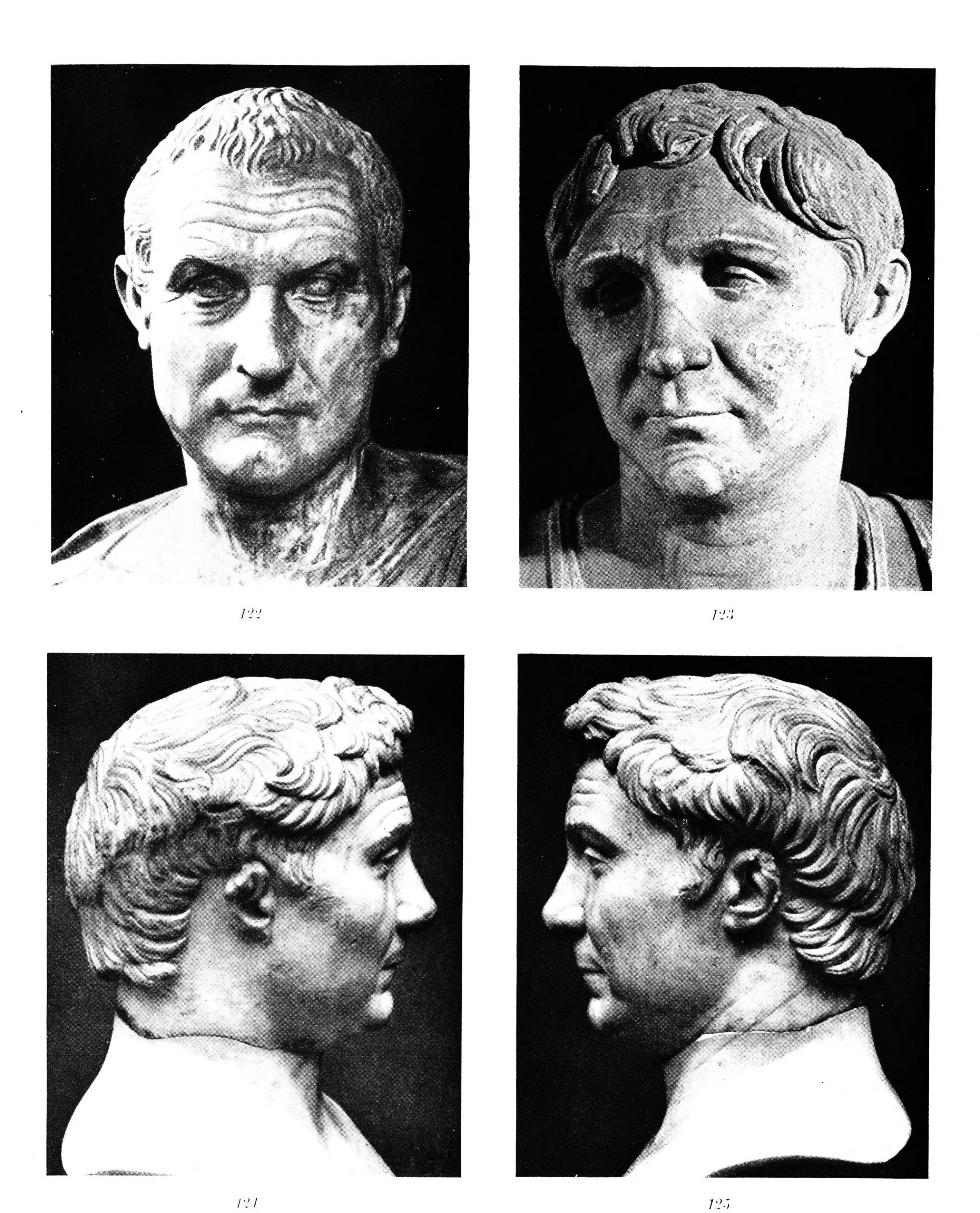
118 *119* *120* *121*

E: MALERISCH-PATHETISCHER STIL I

118 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (E 8). *120* Rom, Museo Mussolini (E 11)

F: MALERISCH-PATHETISCHER STIL II

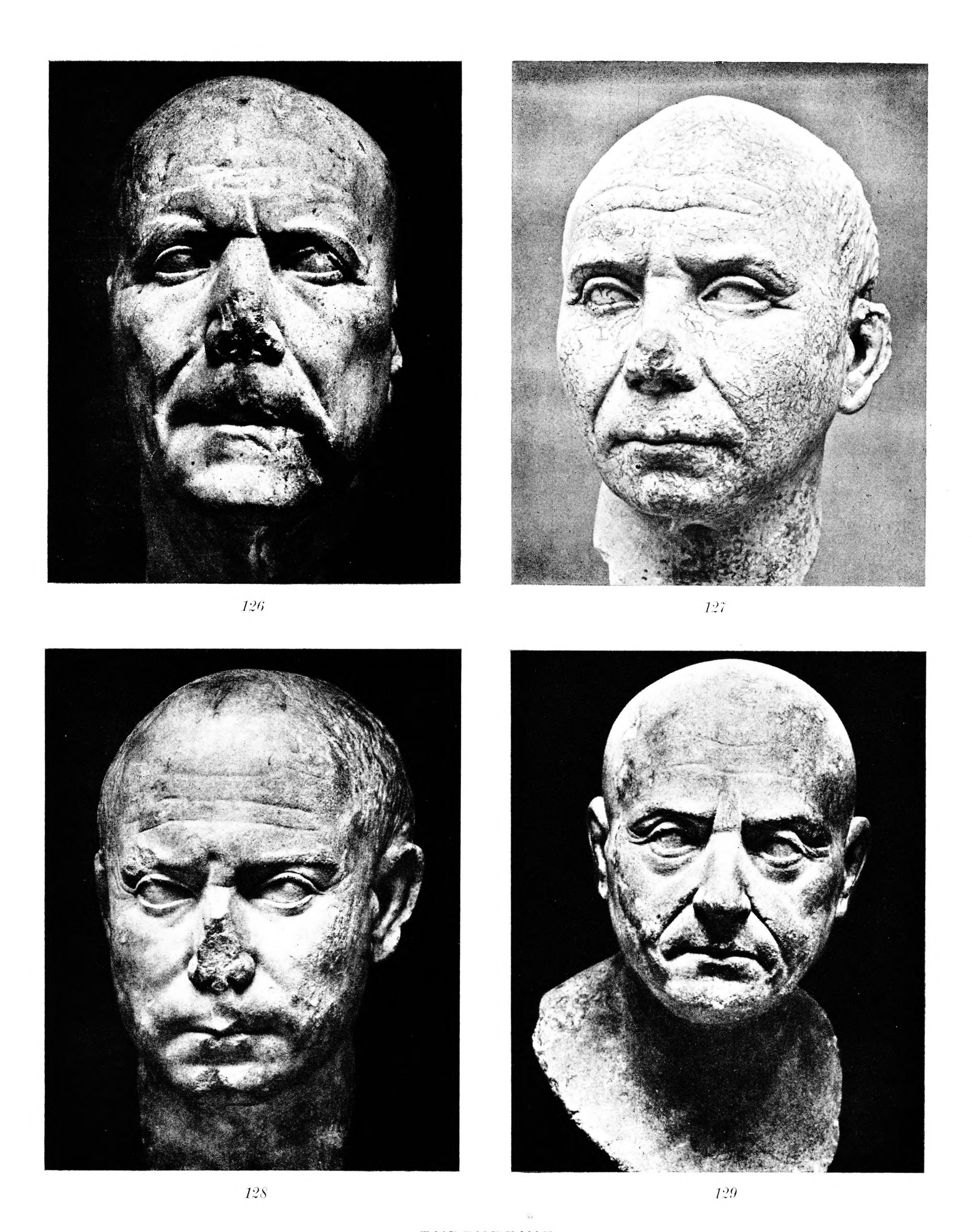
119 Komödiendichter. Vatikan, Galleria delle Statue (F 1). *121* Pompeius Magnus. Venedig (F 3)



122 123 124 125

F: MALERISCH-PATHETISCHER STIL II

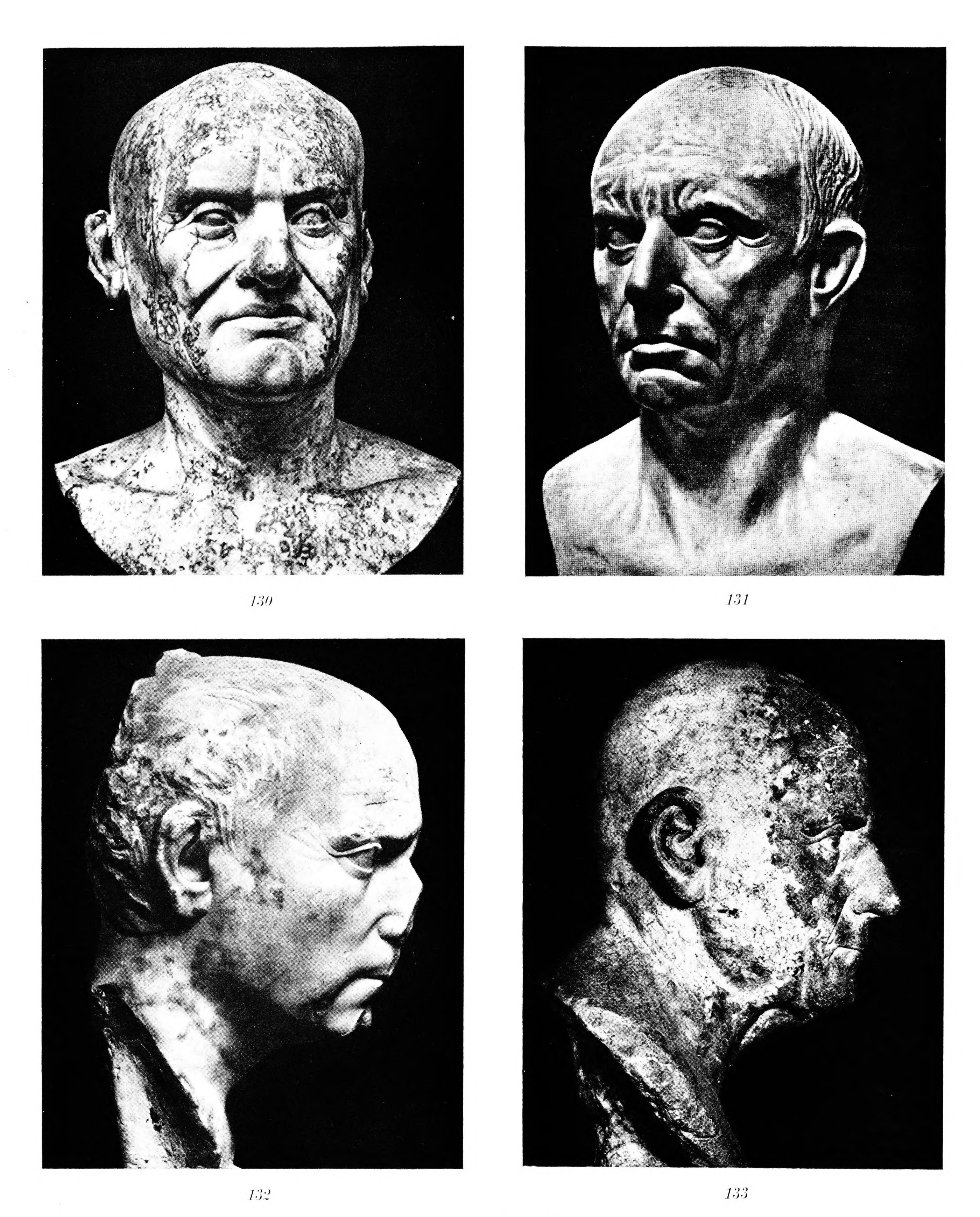
122 Komödiendichter. Vatikan (F 1). *123* Pompeius Magnus. Venedig (F 3)
124 und *125* Pompeius Magnus. Kopenhagen (F 4)



126 127 128 129

TYPENREIHE

126 Rom, Nationalmuseum (E 5). *127* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (E 4)
128 Rom, Nationalmuseum (F 5). *129* Rom, Kapitolinisches Museum (G 6)

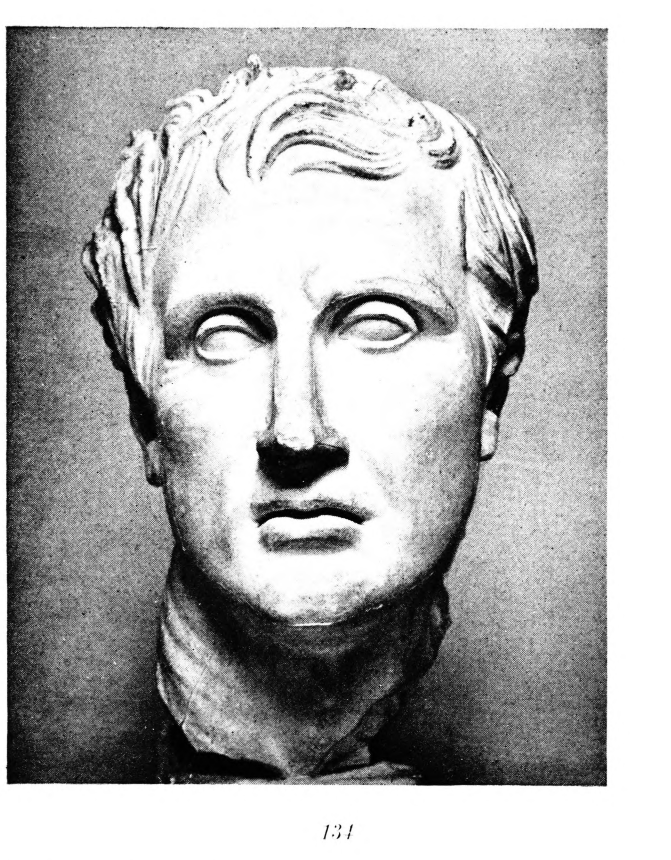


130 131

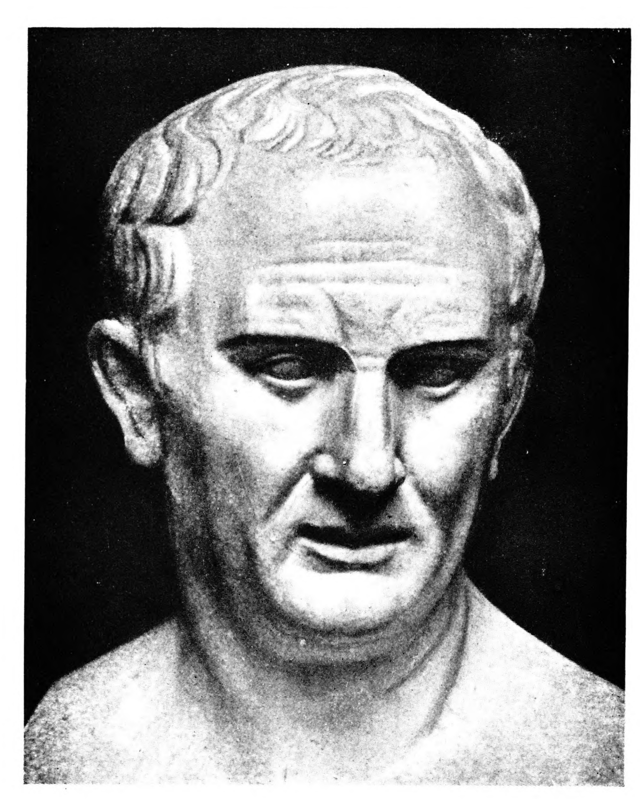
132 133

TYPENREIHE

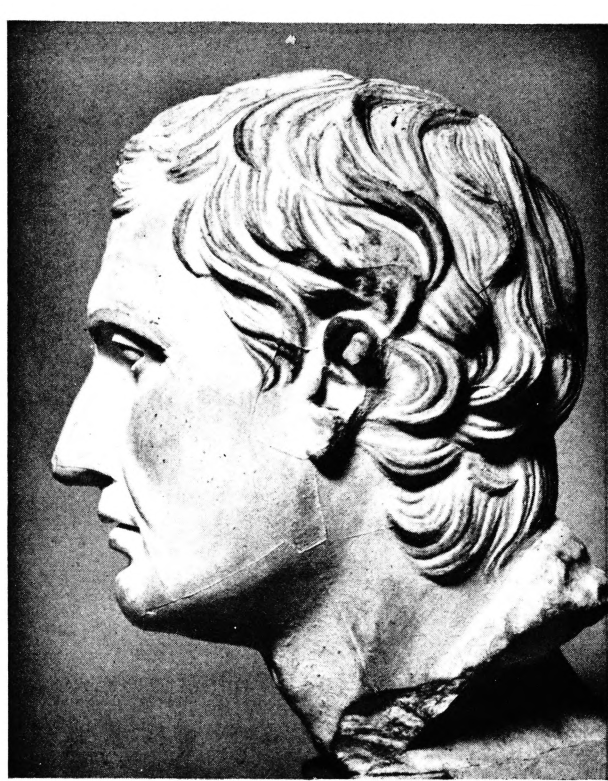
130 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (G 6a). *131* Rom, Kapitolinisches Museum (G 7)
132 Rom, Nationalmuseum (F 5). *133* Rom, Kapitolinisches Museum (G 6)



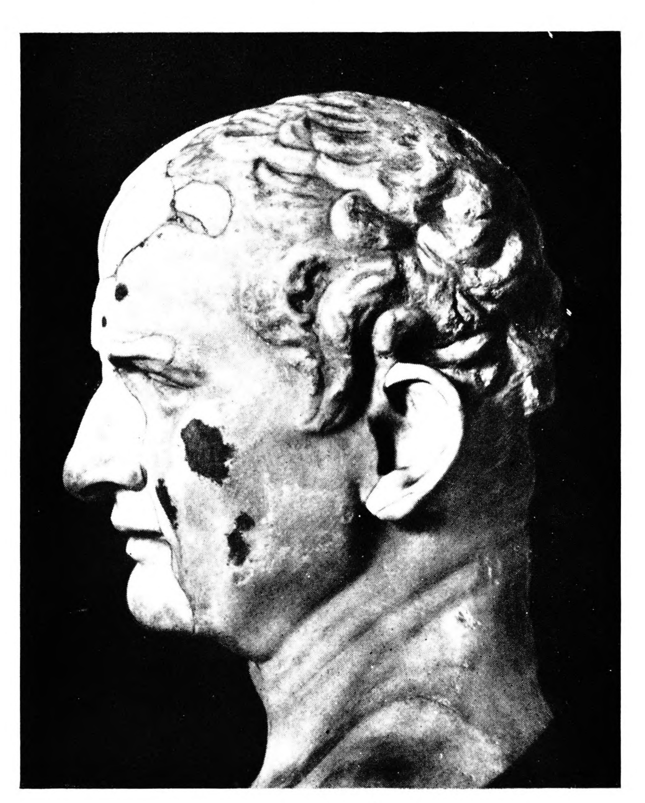
134



135



136

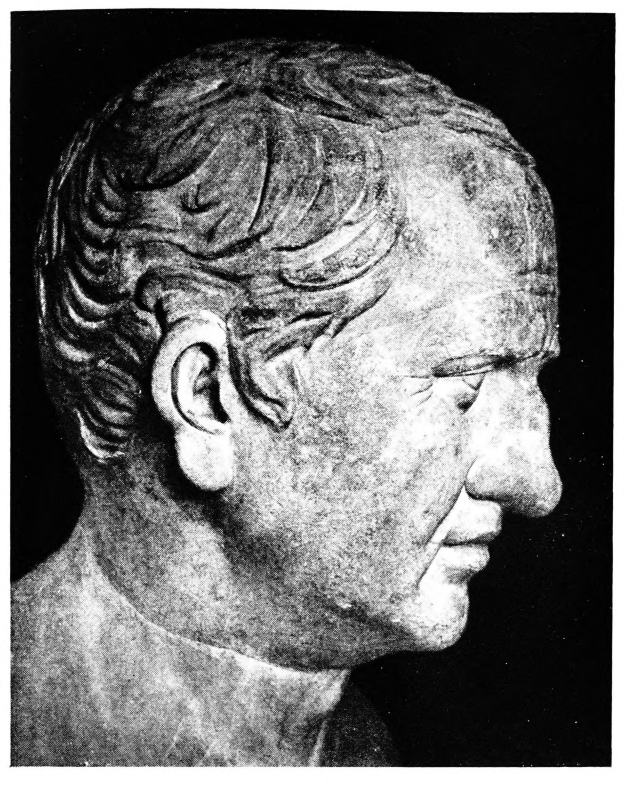


137

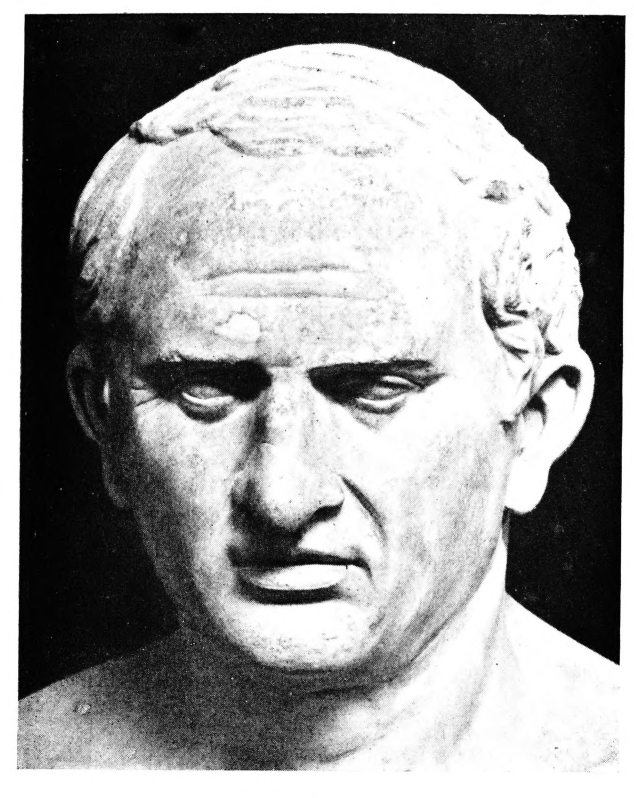
G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

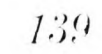
134 und *136* Spätklassisch-griechisches Bildnis des Menander. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

135 und *137* Cicero, Fassung A. London, Apsley House (G 1)

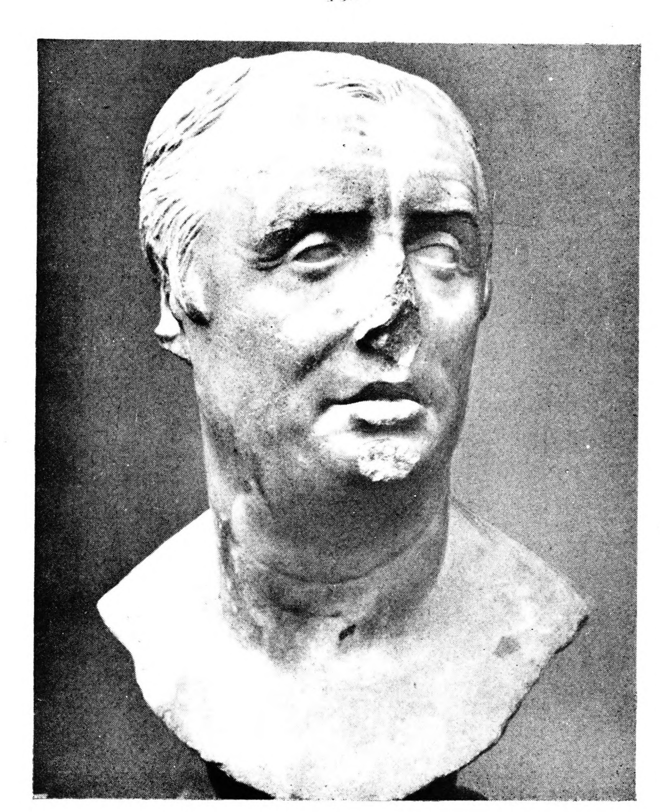


138

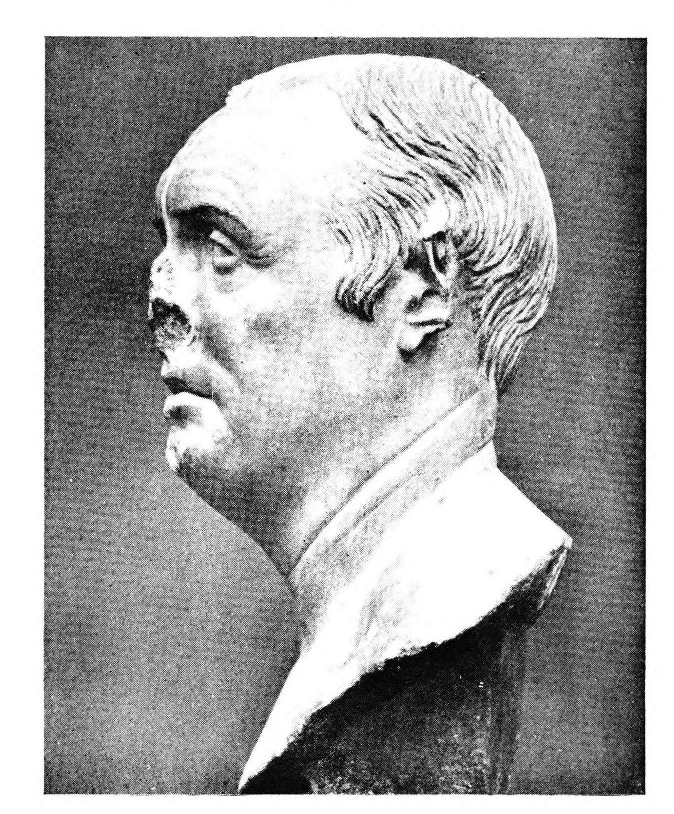




139



140



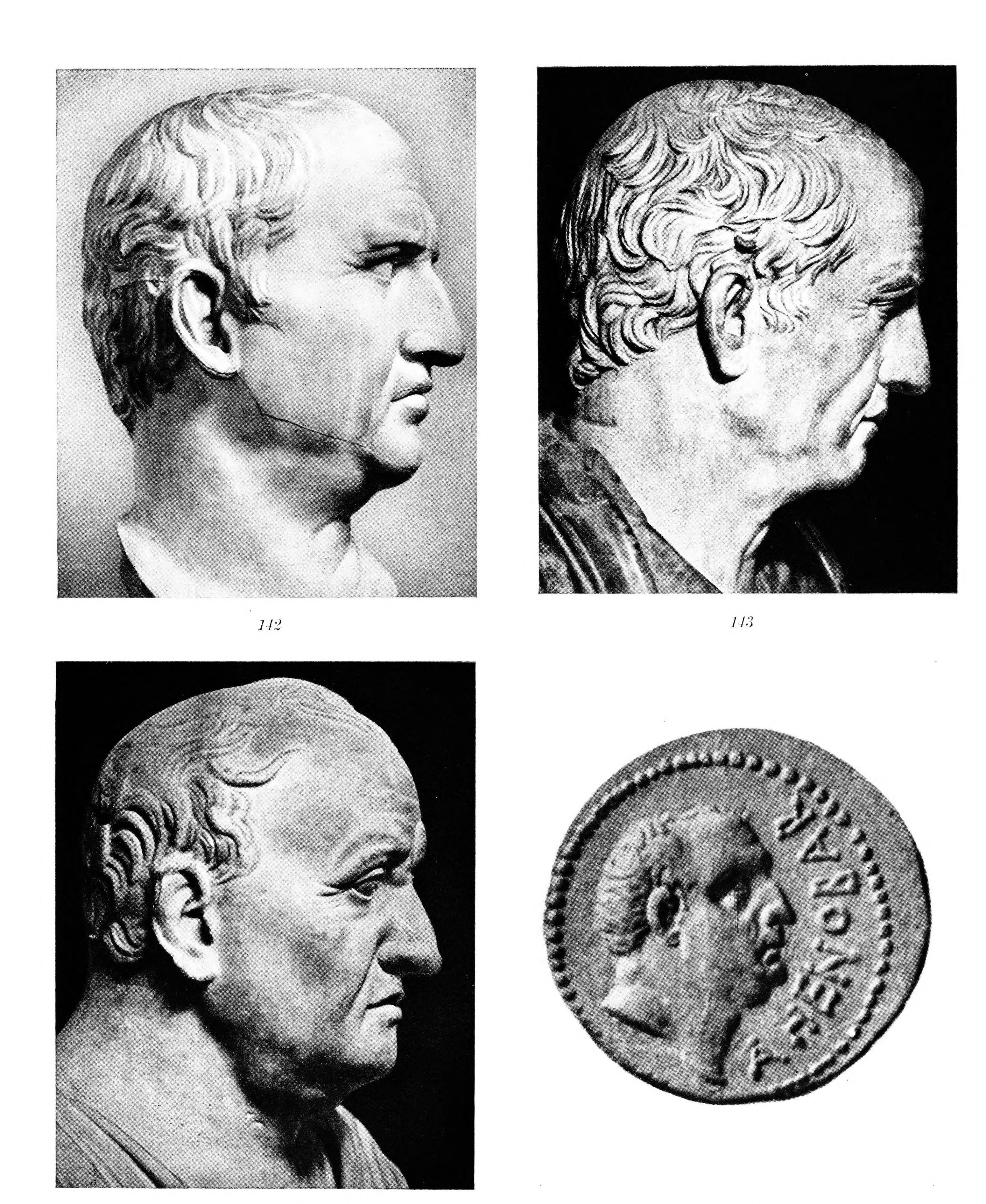
141

G: PLASTISCH-STRENGER STIL

138 und *139* Cicero, Fassung B. Vatikan, Museo Chiaramonti (G 5)

F: MALERISCH-PATHETISCHER STIL II

140 und *141* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (F 5)

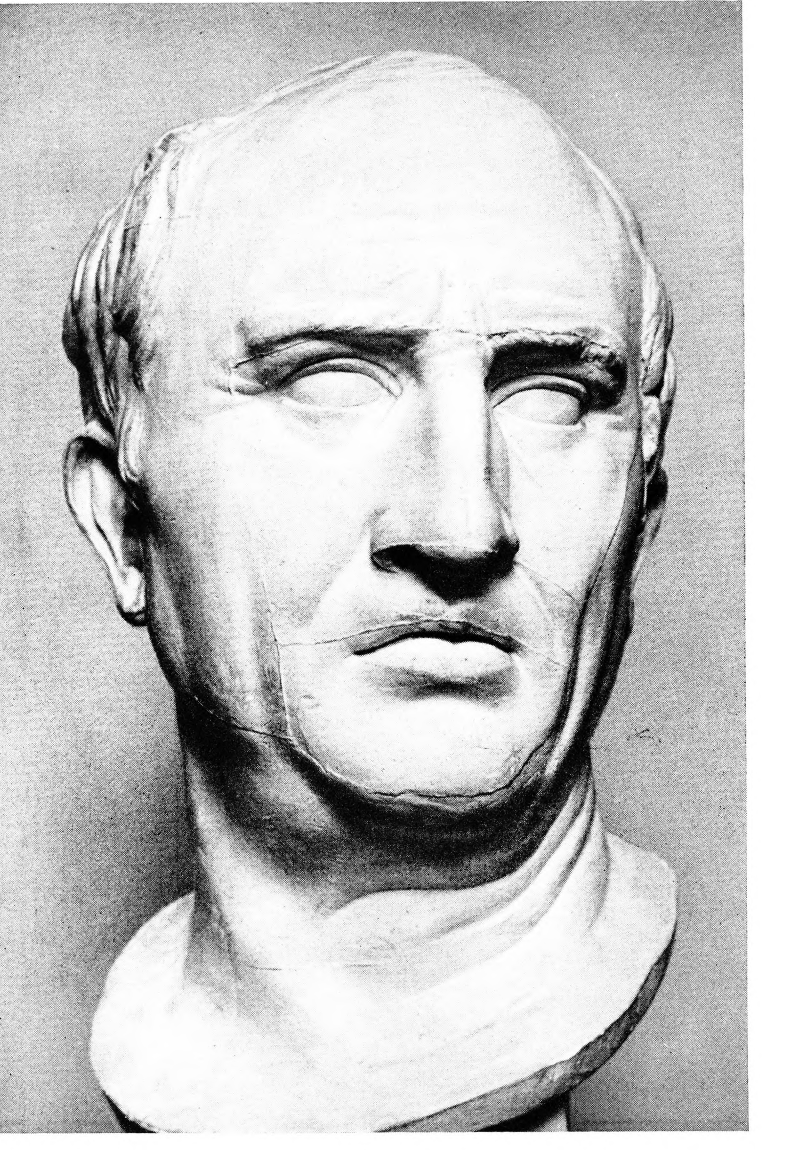


142 *143*

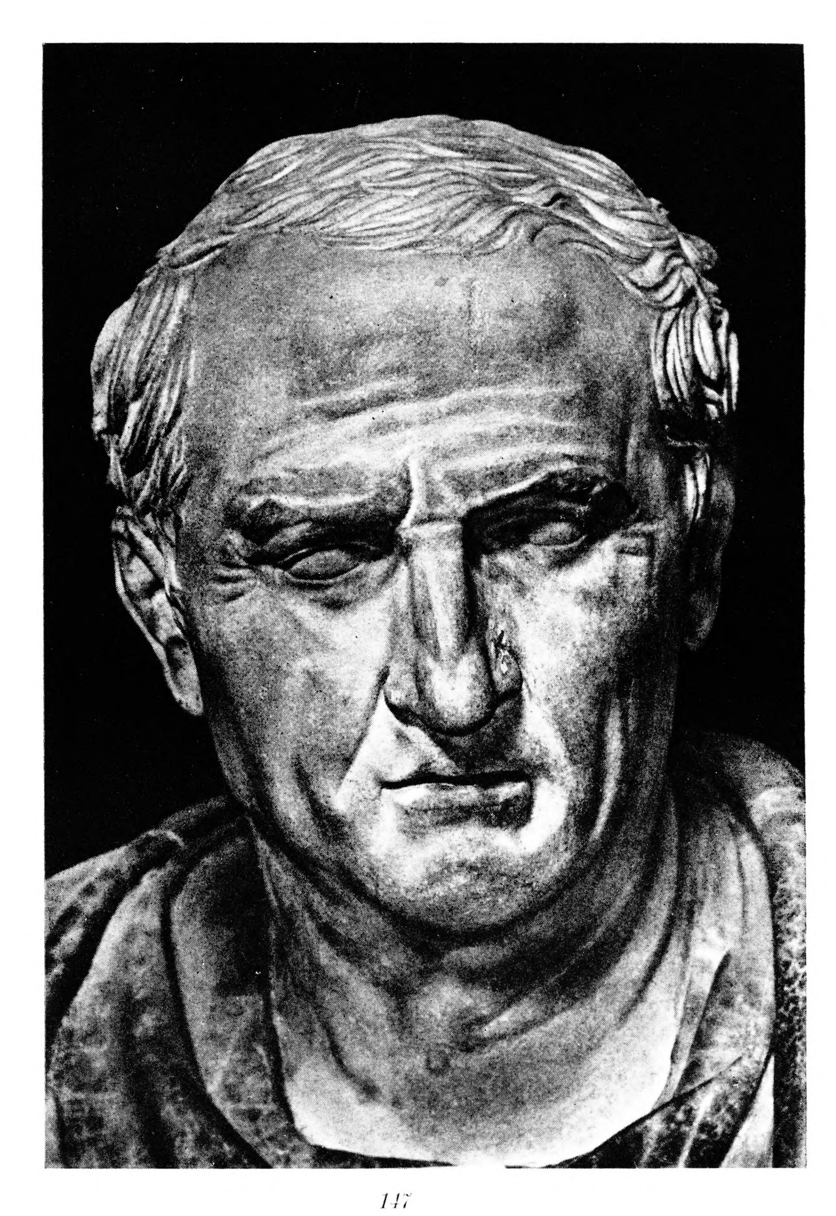
144 *145*

G: PLASTISCH-REICHER STIL

142 Cicero, Fassung C. Rom, Kapitolinisches Museum (G 8). *143* Cicero, Fassung C. Florenz, Uffizien (G 8)
144 Vatikan, Braccio Nuovo (G 9). *145* Münzbildnis des Domitius Ahenobarbus



146

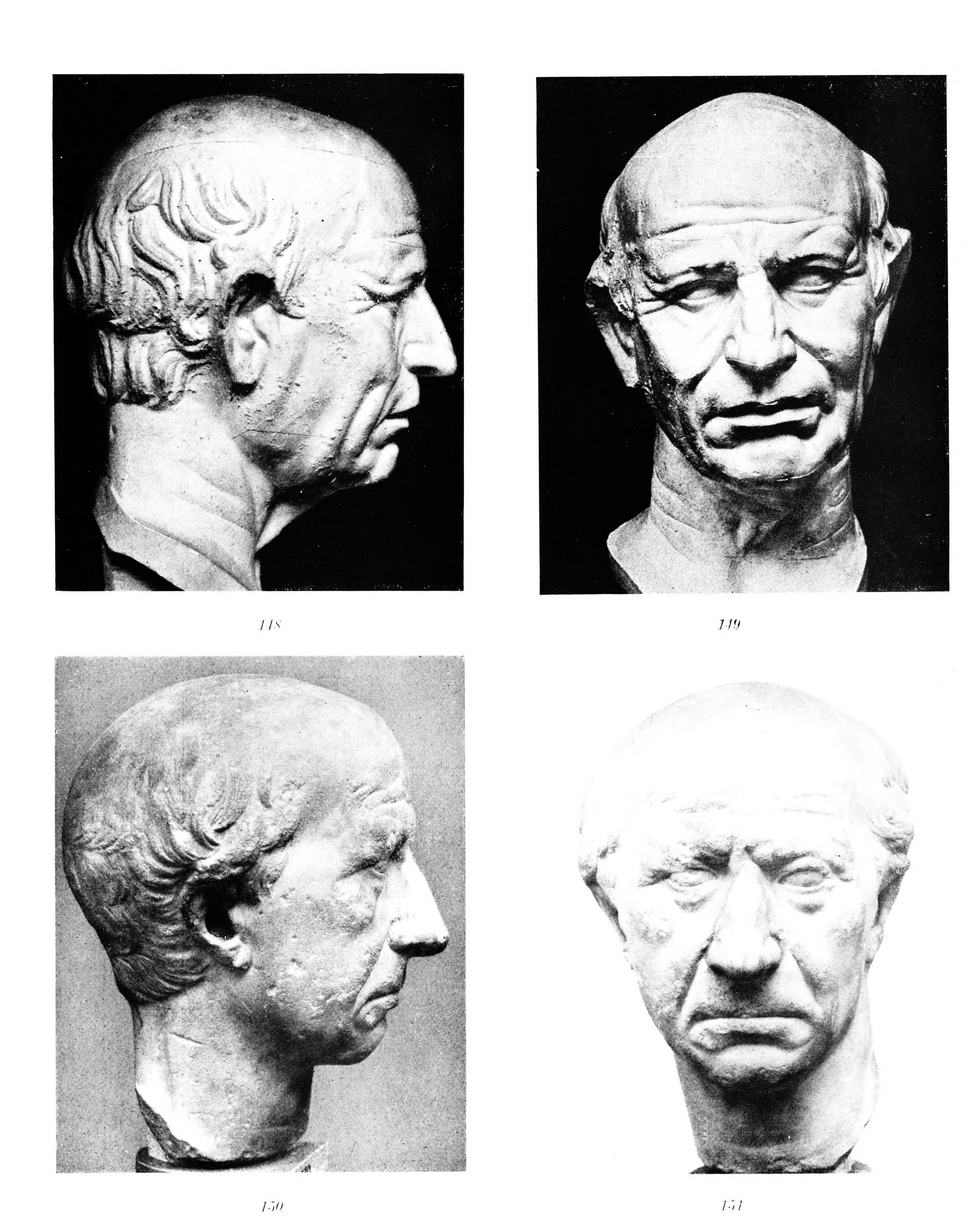


147



G: PLASTISCH-REICHER STIL

146 Cicero, Fassung C. Rom, Kapitolinisches Museum (G 8). *147* Cicero, Fassung C. Florenz, Uffizien (G 8)

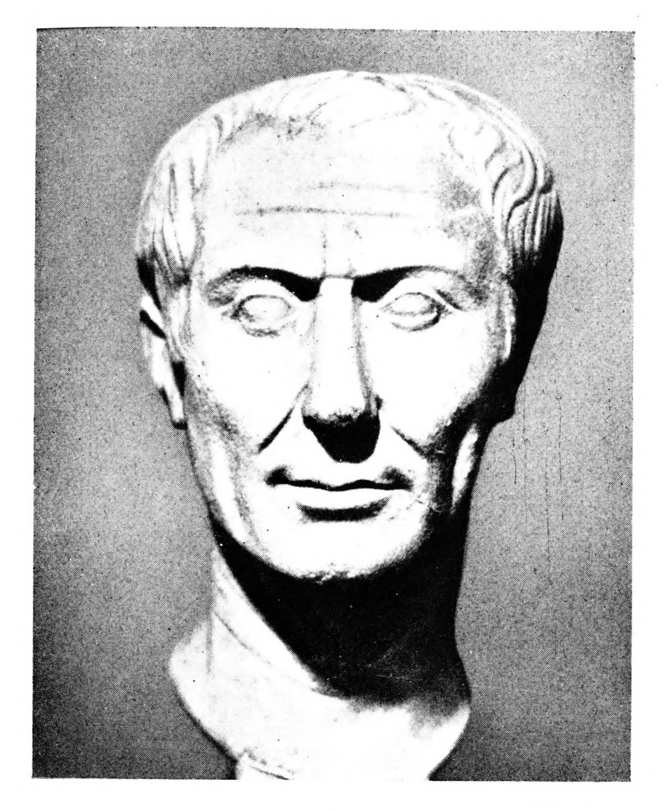


148 149

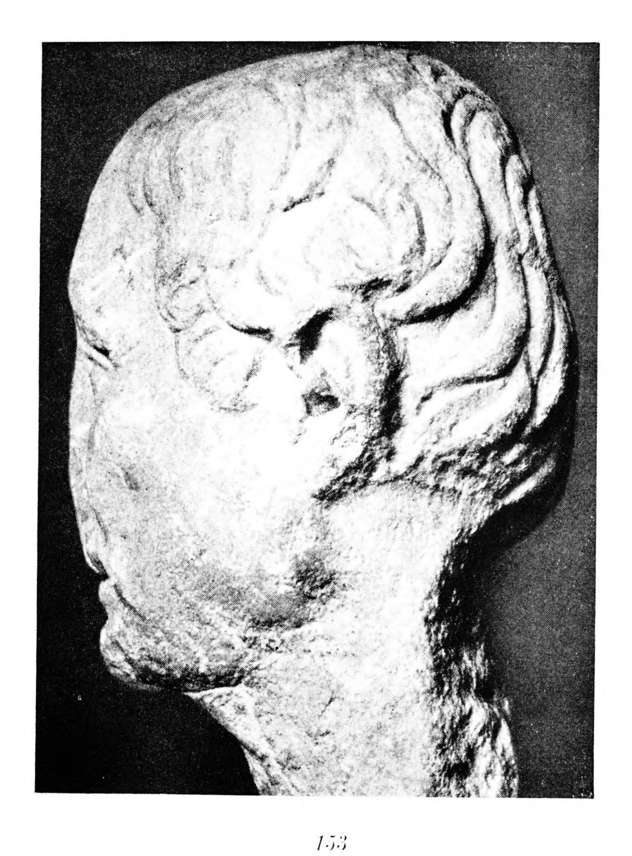
150 151

G: PLASTISCH-REICHER STIL

148 und *149* München, Glyptothek (G 11). *150* und *151* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (G 12)

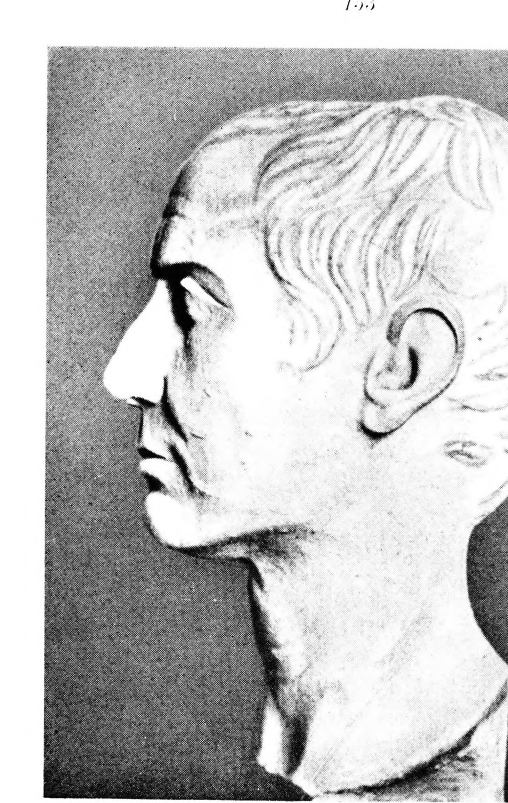


152



153

154

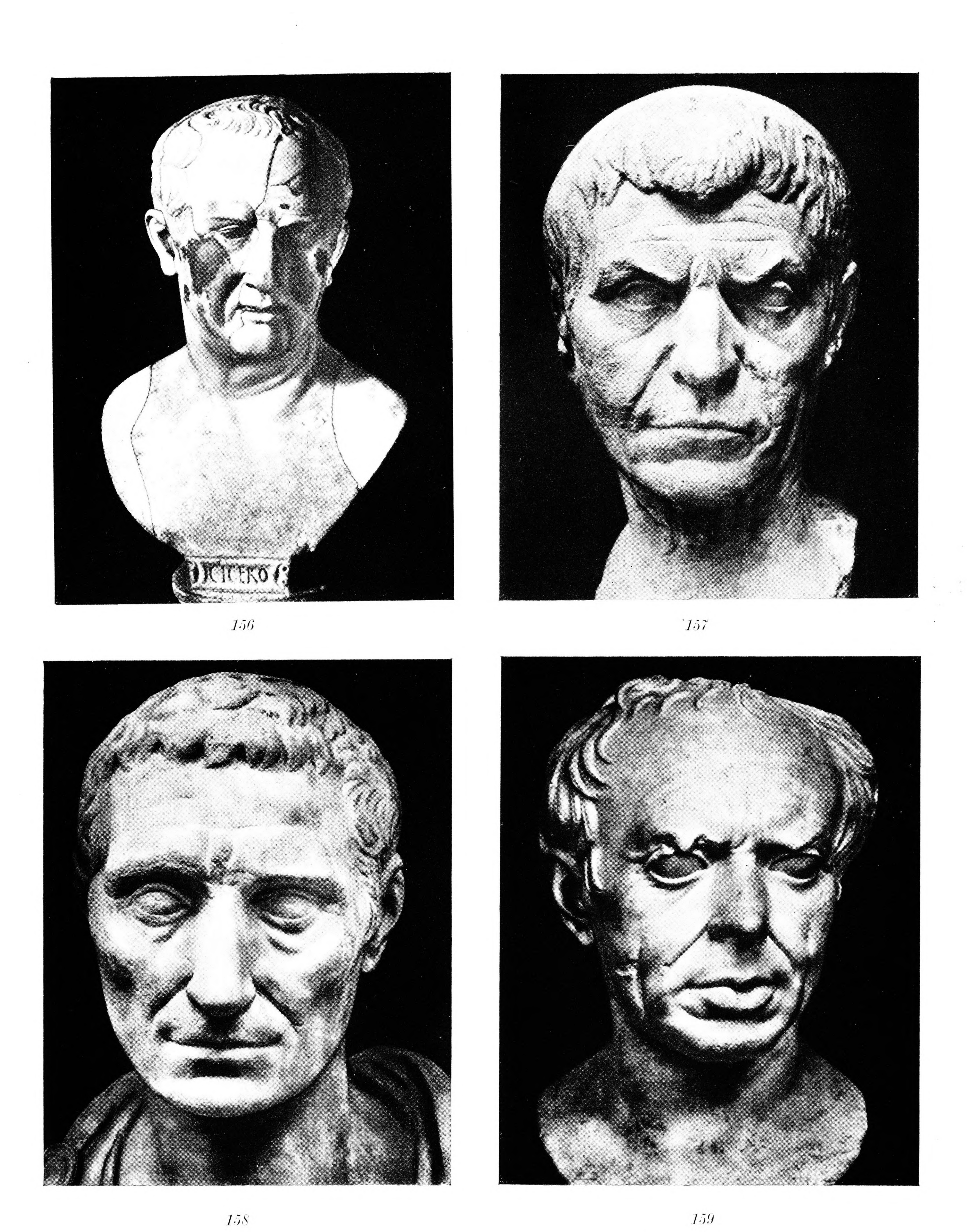


155

G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

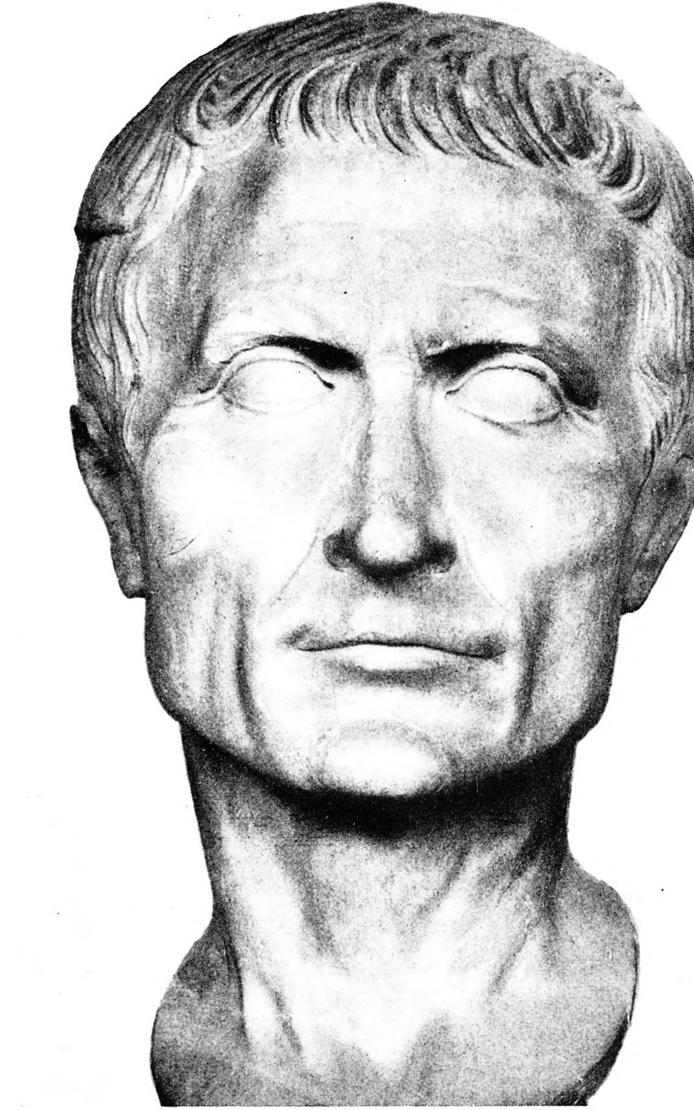
152, *154* und *155* C. Cäsar aus Tusculum. R. Castello di Agliè (G 14)

153 Kassel, Landesmuseum (G 15)

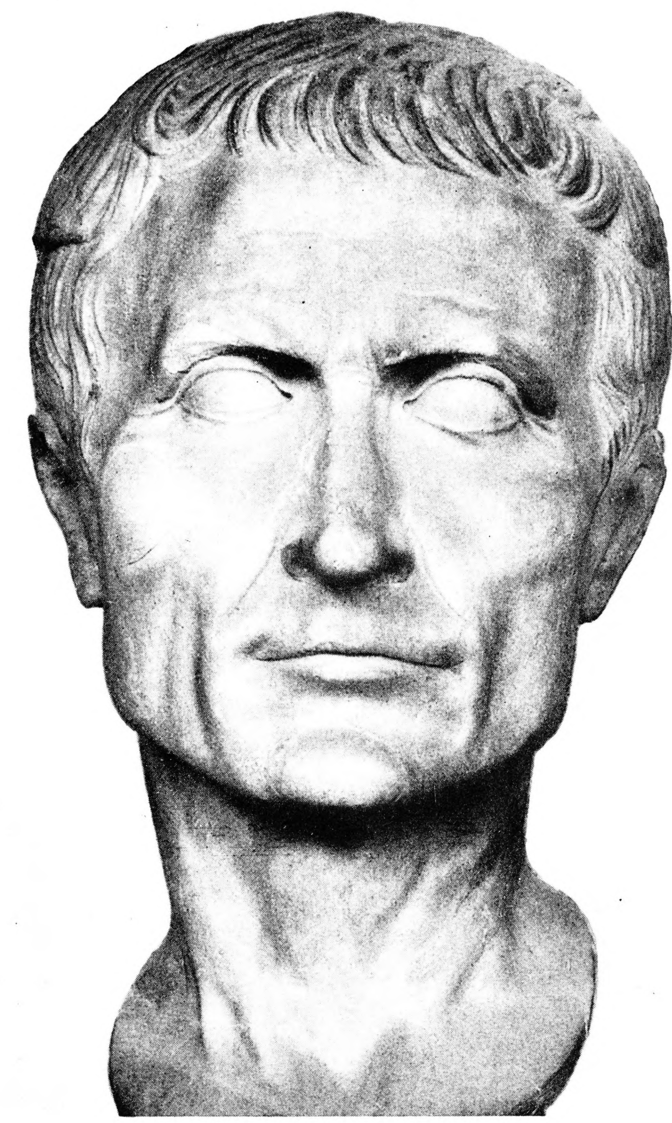


G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

156 Cicero, Fassung A. Apsley House (G 1). *157* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (G 13)
158 C. Cäsar. Rom, Museo Torlonia (G 16). *159* Vatikan, Museo Chiaramonti (G 17)



160



161

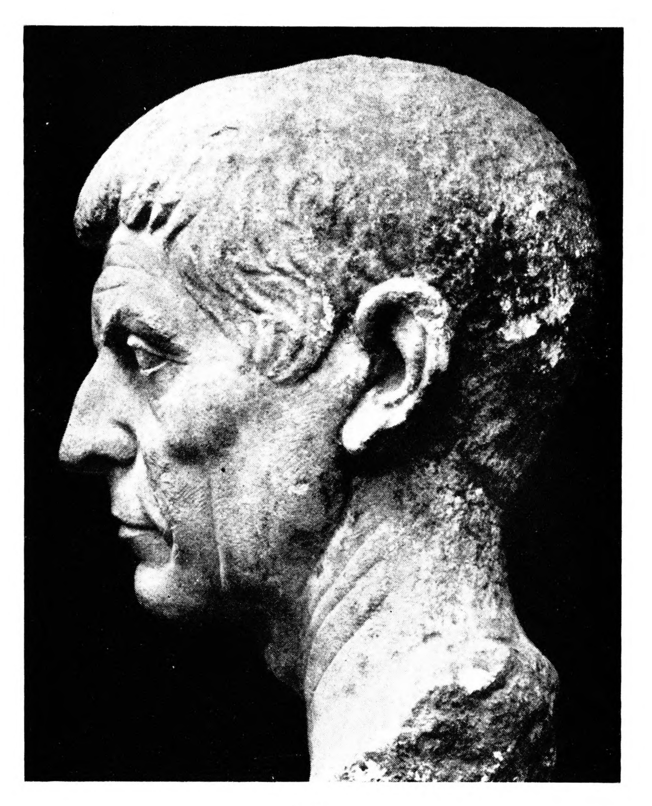


G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

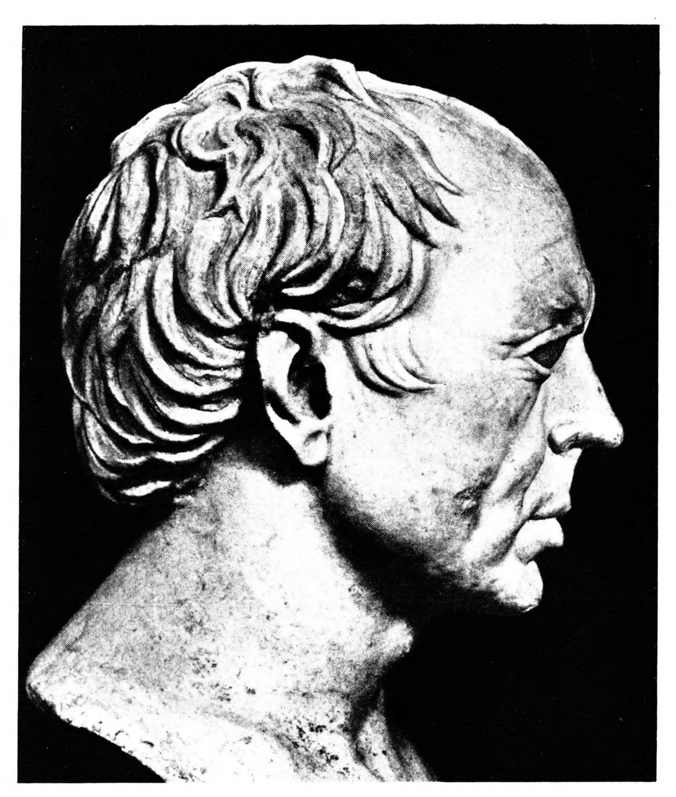
160 Vatikan, Museo Chiaramonti (G 18). *161* C. Cäsar. Pisa, Campo Santo (G 19)



162



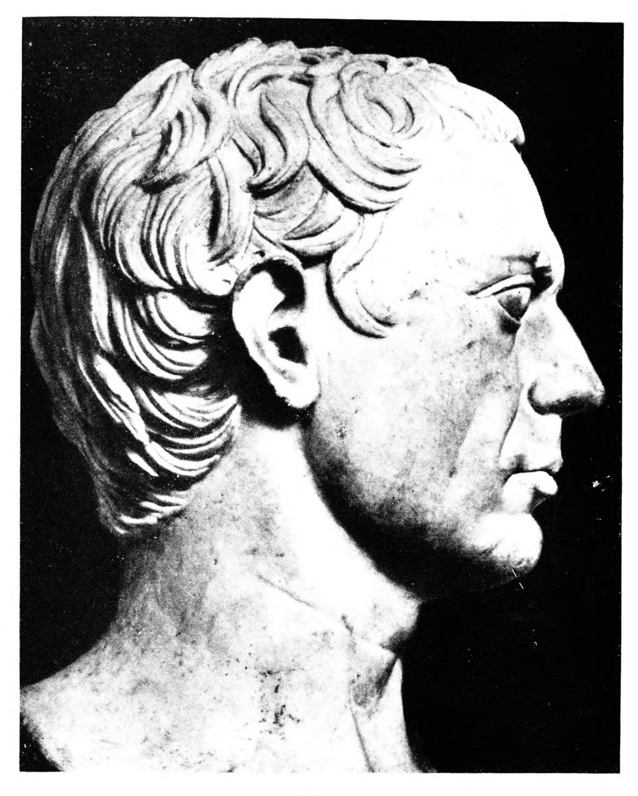
163



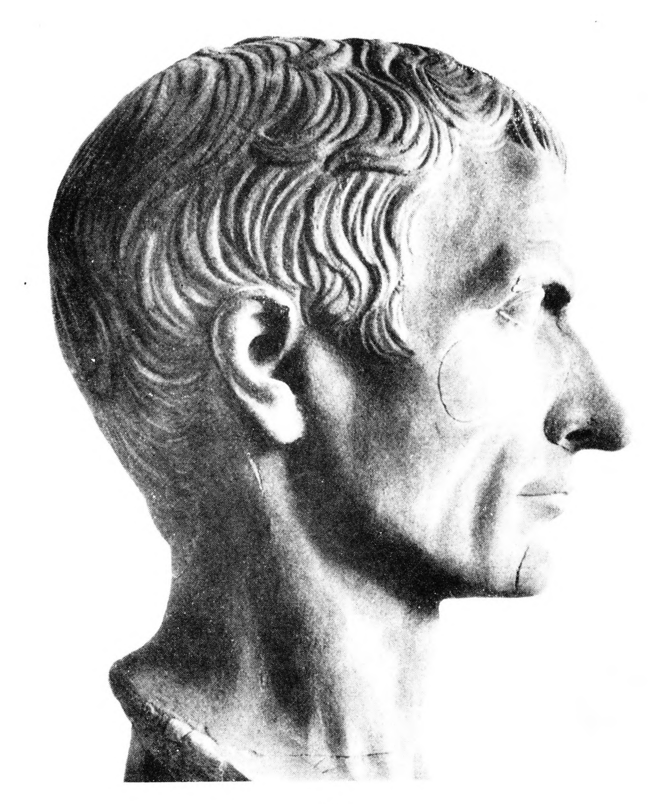
164

G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

162 C. Cäsar. Rom, Museo Torlonia (G 16). *163* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (G 13)
164 Vatikan, Museo Chiaramonti (G 17)



165



166

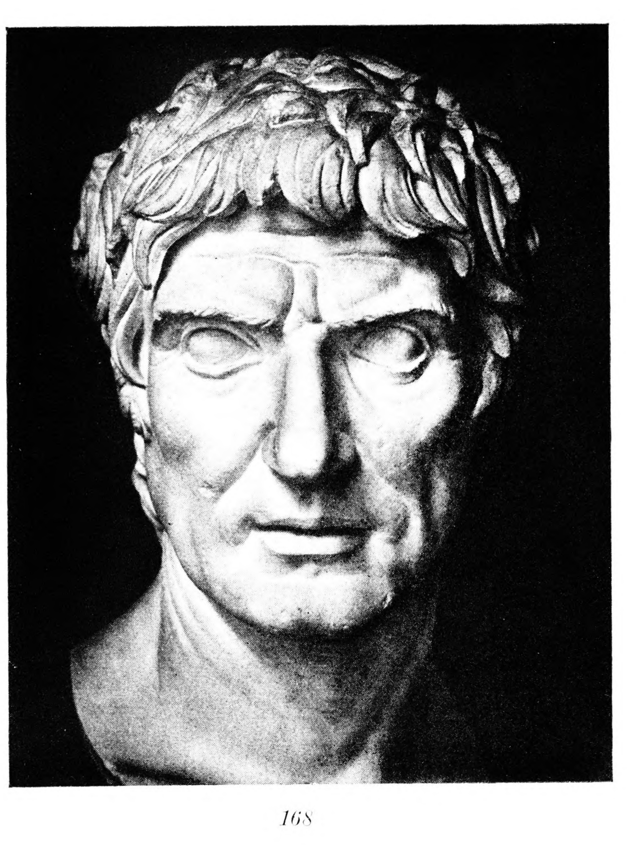




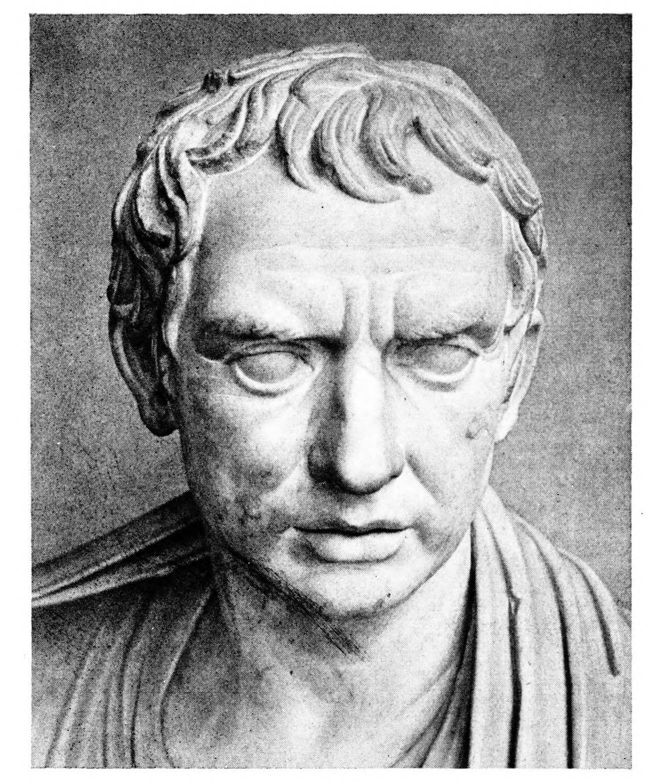
167

G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

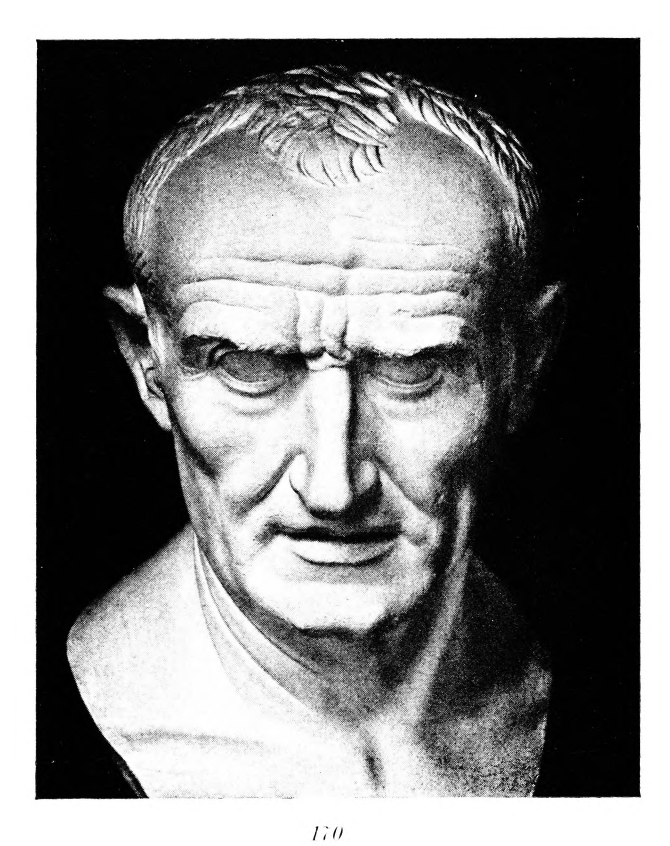
165 Vatikan, Museo Chiaramonti (G 18). *166* C. Cäsar, Pisa, Campo Santo (G 19)
167 Münzbild Octavians vom Jahre 29 (G 20)



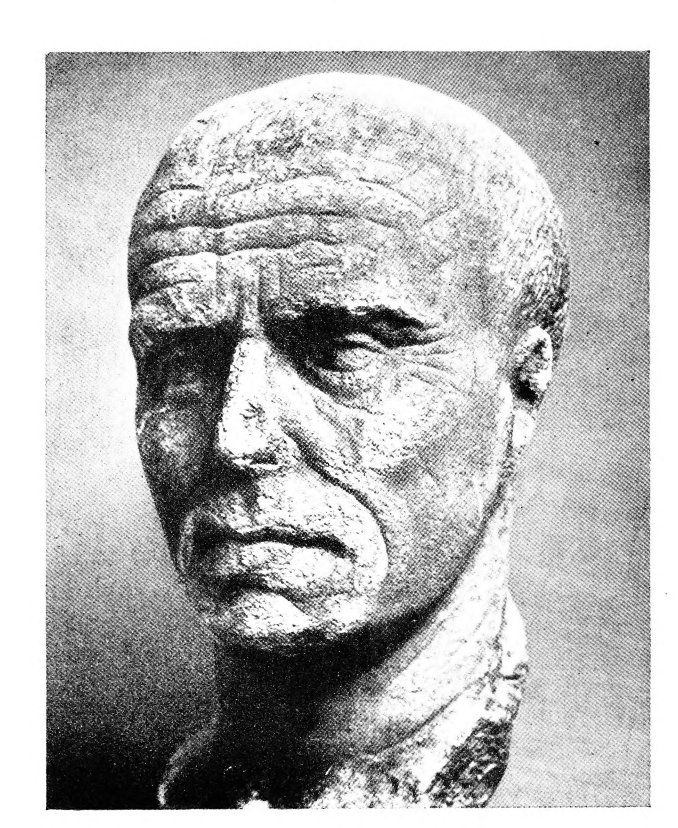
168



169



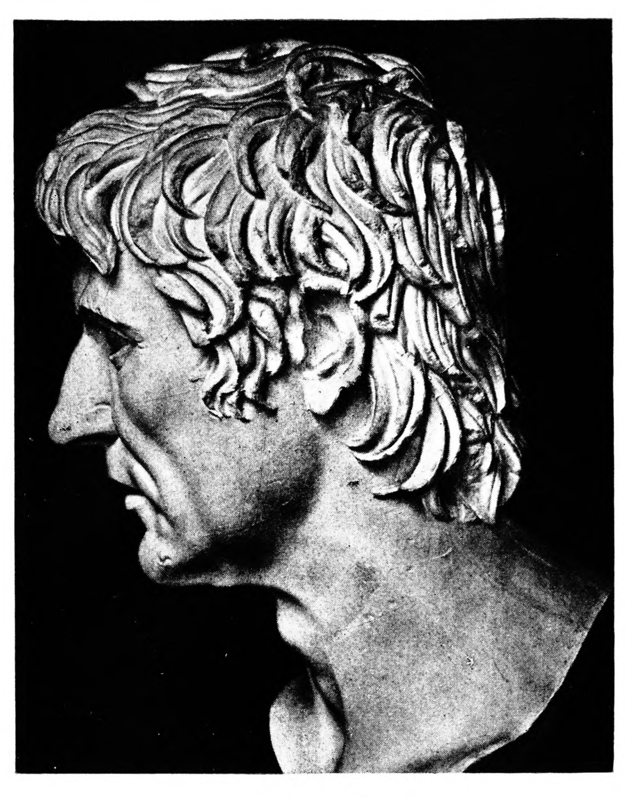
170



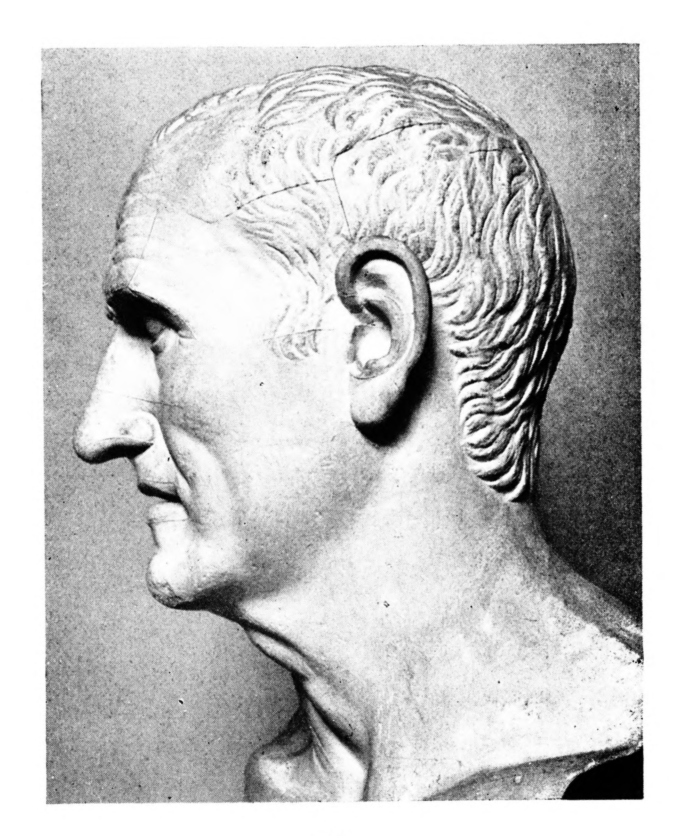
171

G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

168 Sog. Sulla. München, Glyptothek (F 9). *169* Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek
170 Sog. Marius. München, Glyptothek (G 4). *171* Aus Palestrina. Rom, Nationalmuseum (G 3)



172





173

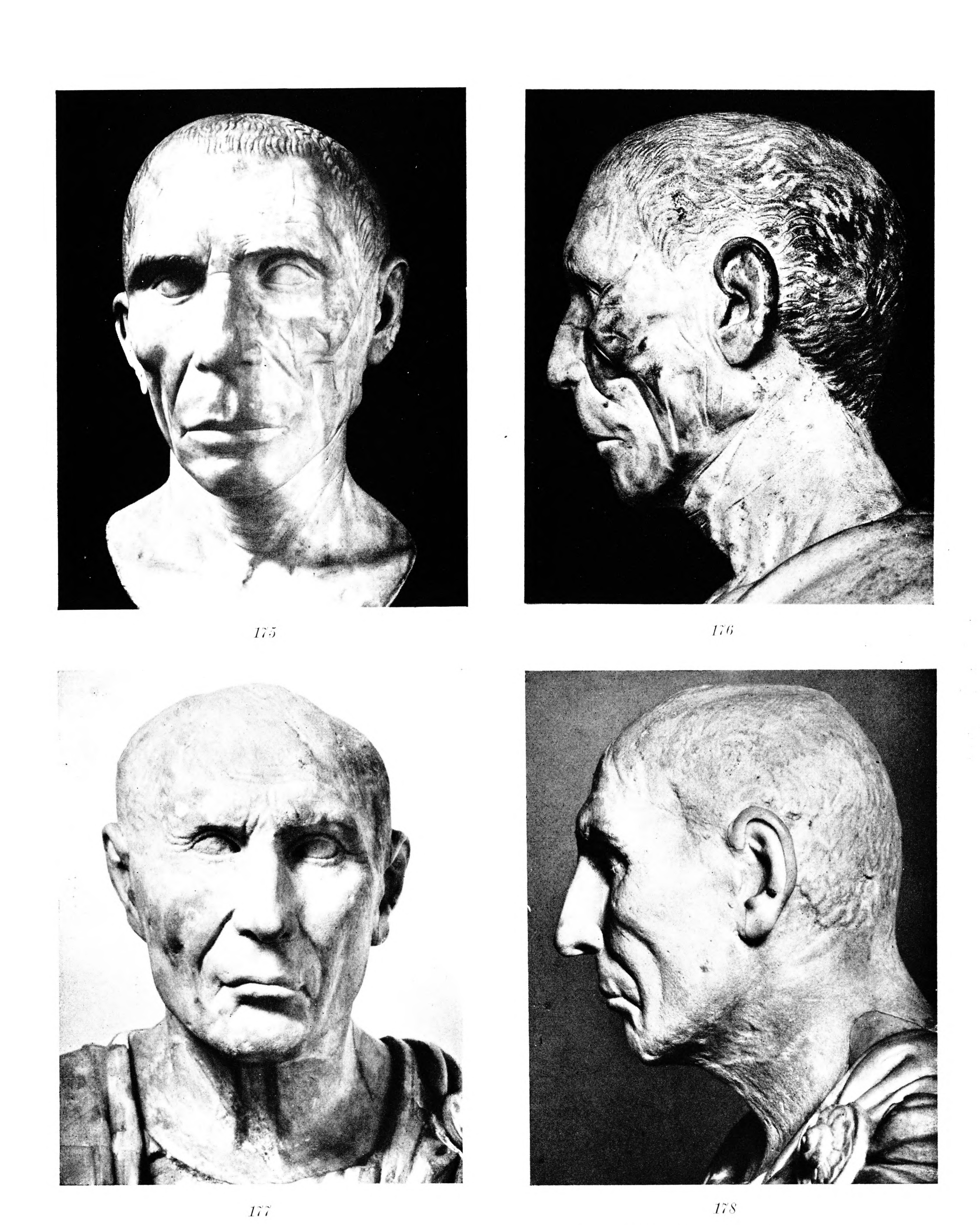


174

G: PLASTISCH-IDEALISTISCHER STIL

172 München, Glyptothek (F 9). *173* München, Glyptothek (G 4)

174 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek



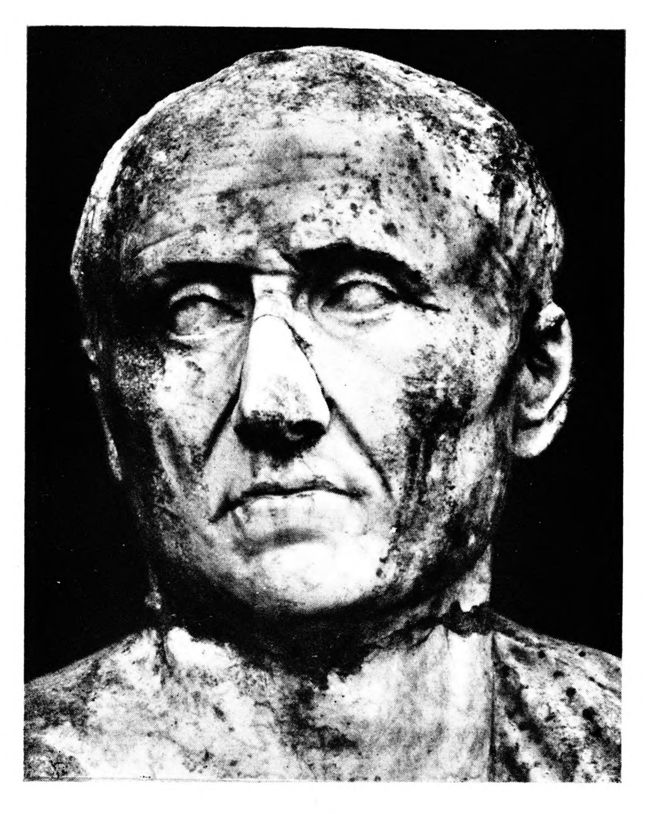
175 176

177 178

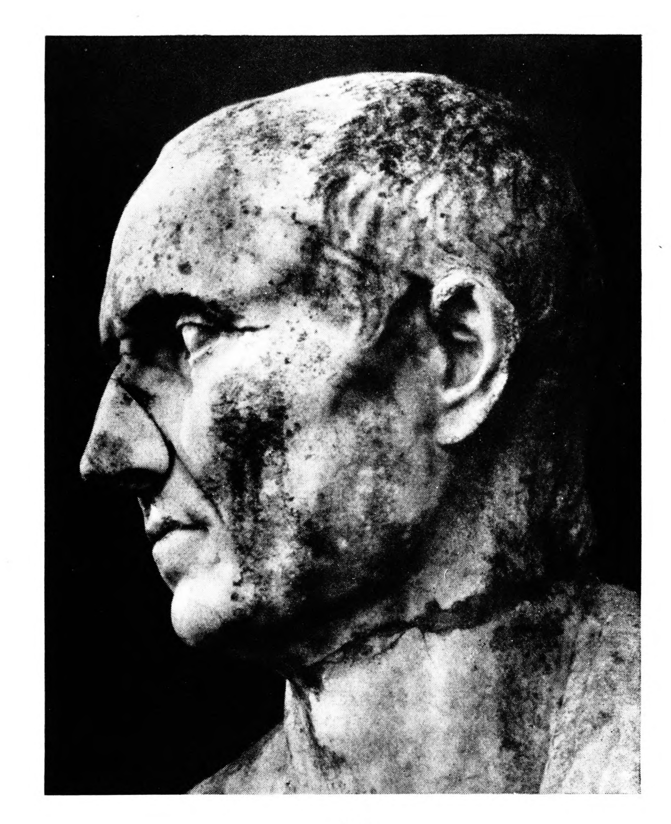
H: WERKSTATTREIHE DES ZWEITEN JAHRHUNDERTDRITTELS

175 und *176* Dresden, Staatl. Skulpturensammlung (H 1)

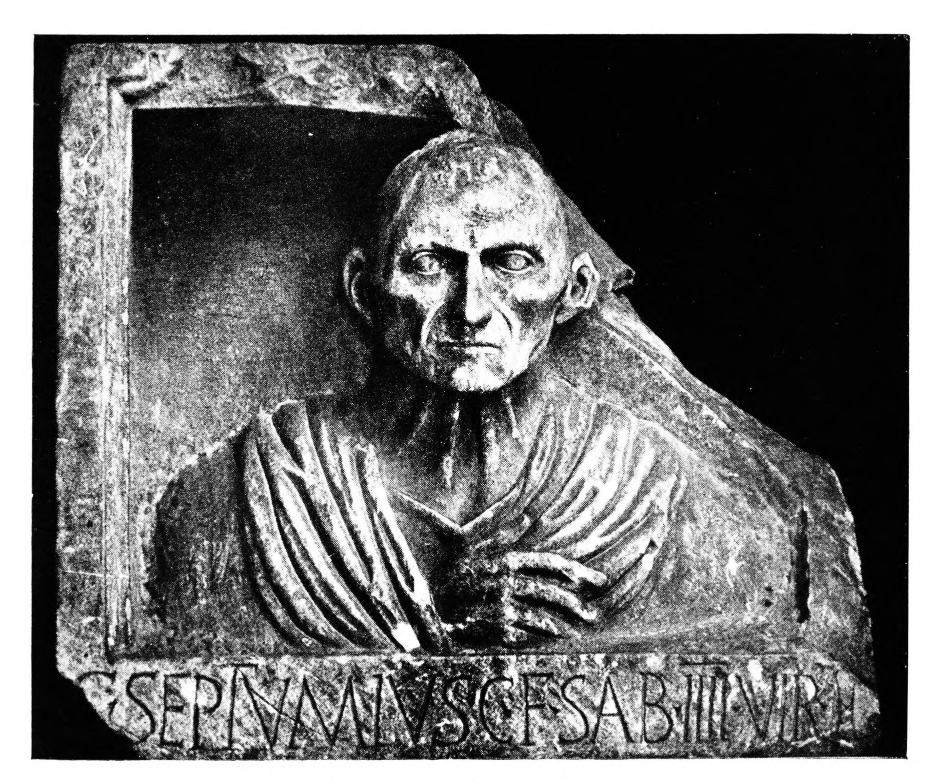
177 und *178* Wien, Kunsthistorisches Museum (H 2)



179



180

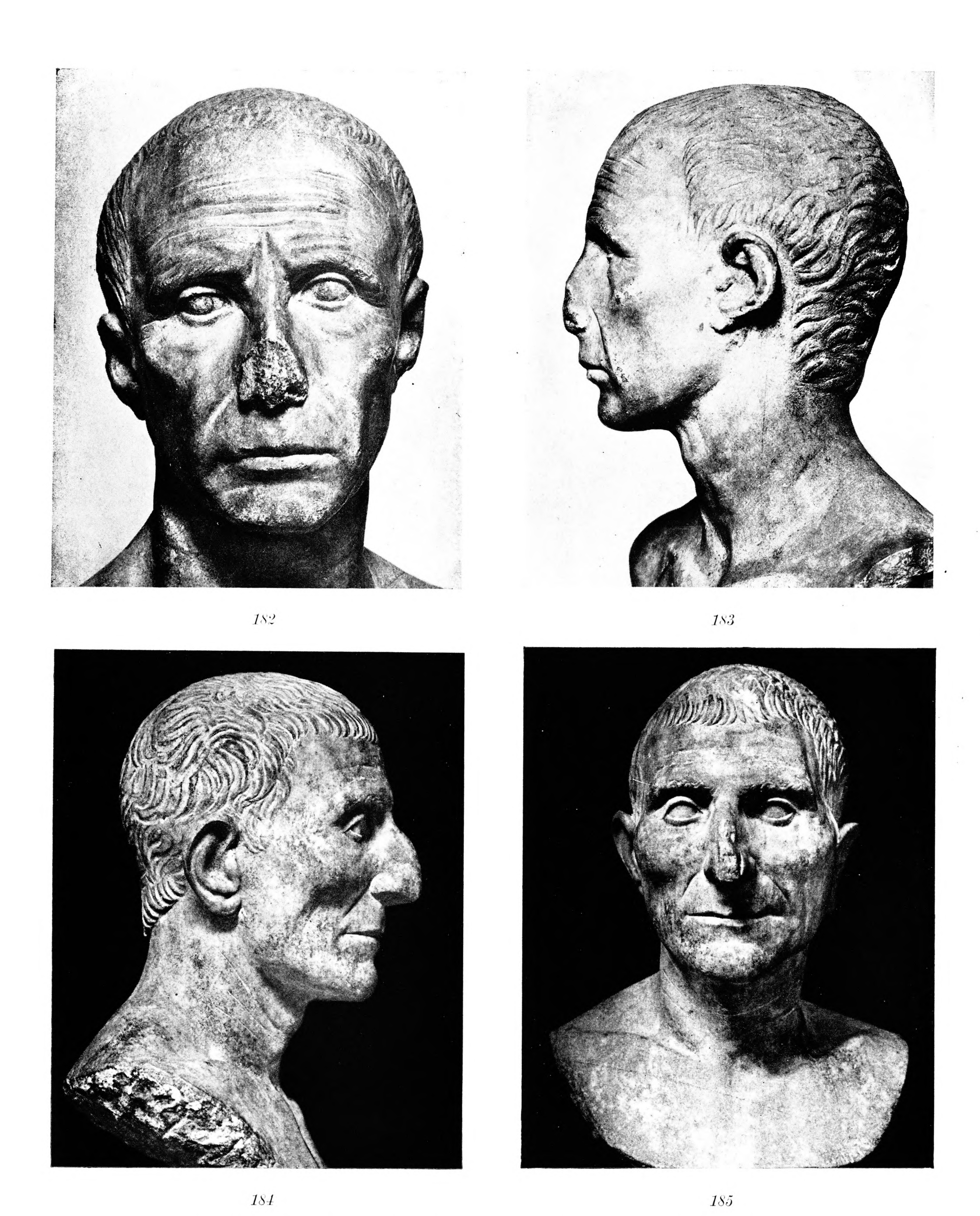


181

H: WERKSTATTREIHE DES ZWEITEN JAHRHUNDERTDRITTELS

179 und *180* Florenz, Giardino Boboli (H 6)

181 Grabstein des C. Septumius aus Vulci. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (H 8)



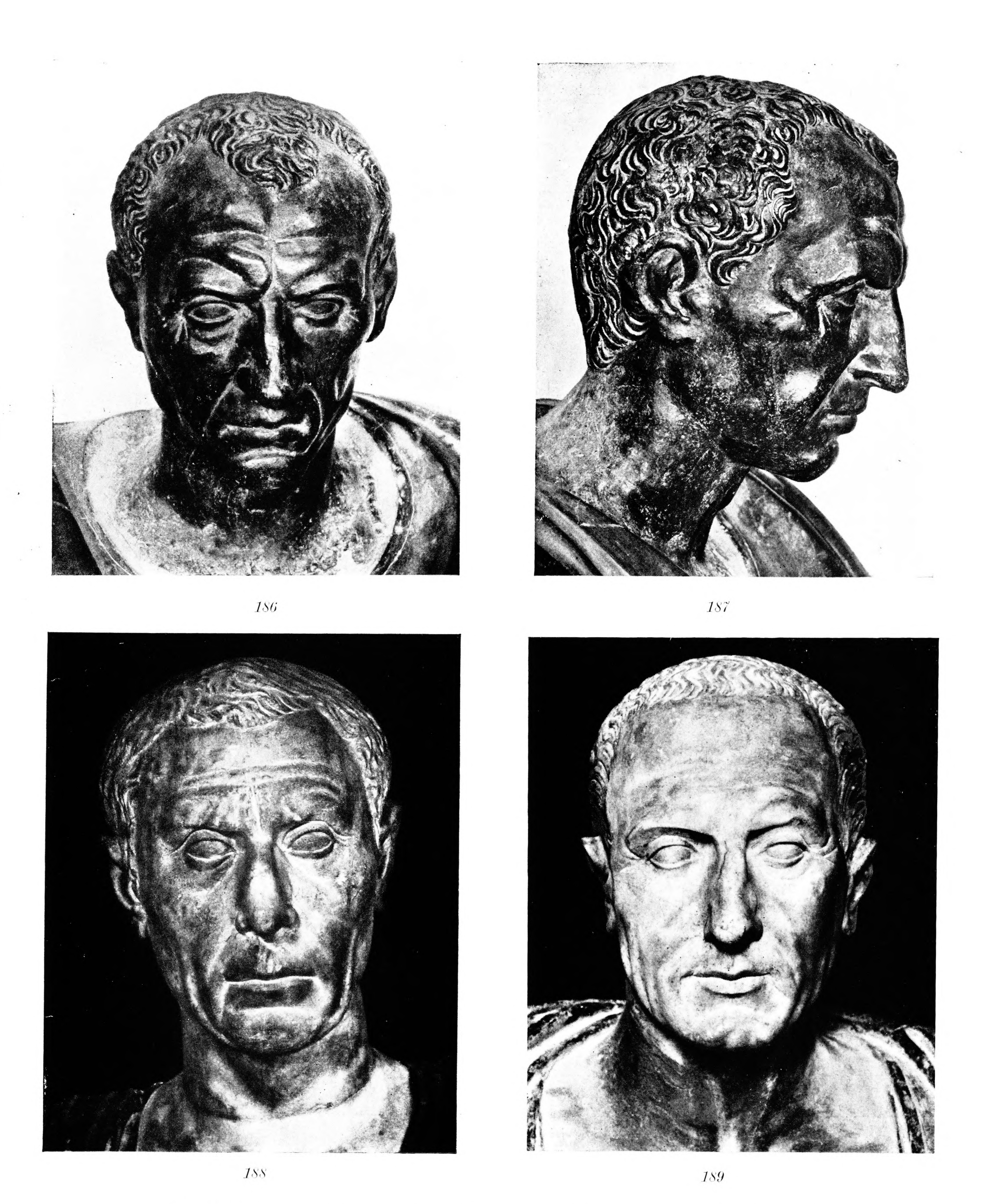
182 *183*

184 *185*

H: WERKSTATTREIHE DES ZWEITEN JAHRHUNDERTDRITTELS

182 und *183* Acireale, Biblioteca Zelantea (H 7)

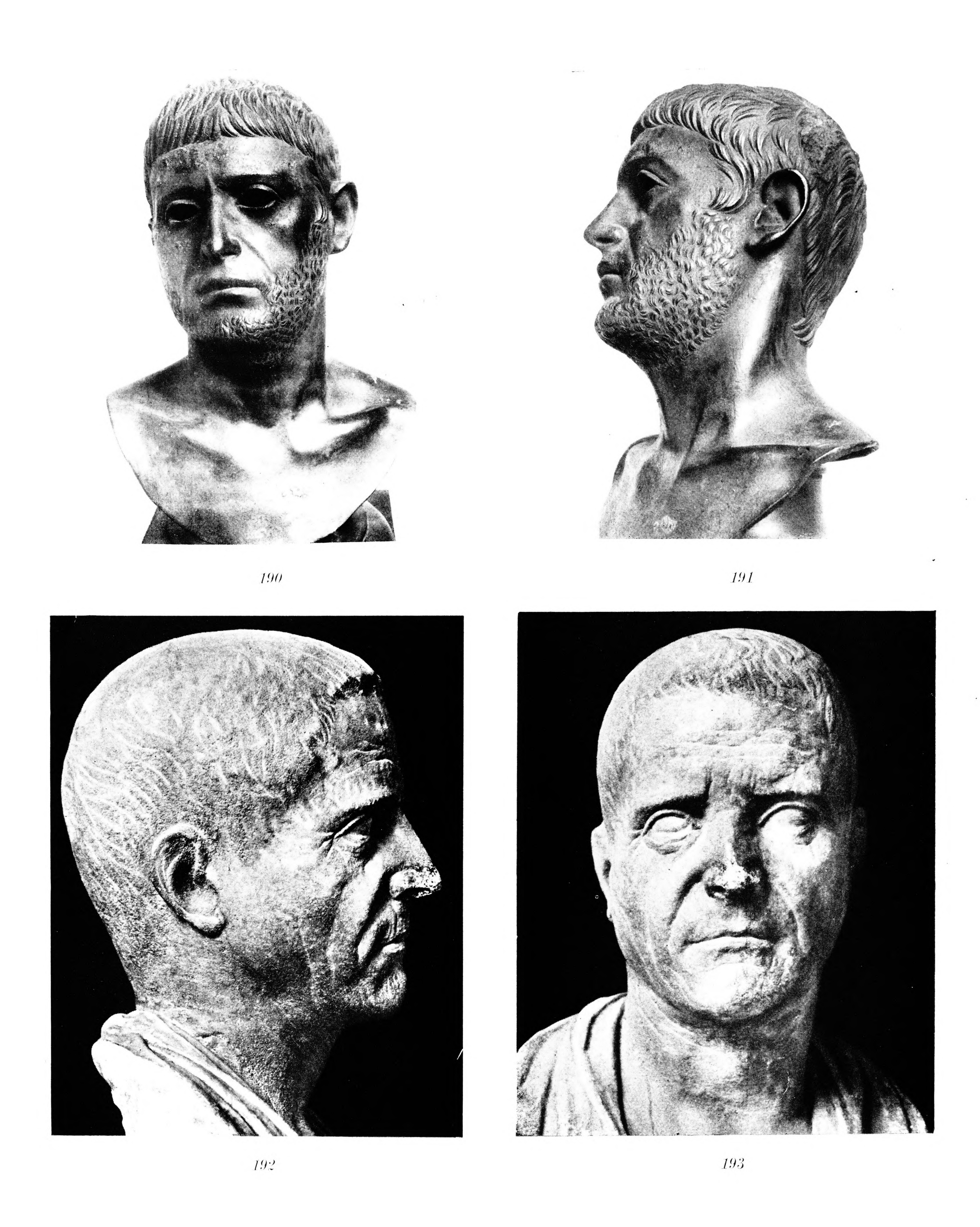
184 und *185* Neapel (H 9)



186 187 188 189

J: WERKSTATTGRUPPE AUS DER ZEIT DES ZWEITEN TRIUMVIRATS

186 und *187* Bronze. Rom, Nationalmuseum (J 1). *188* Rom, Kapitolinisches Museum (J 2)
189 München, Residenz (J 4)

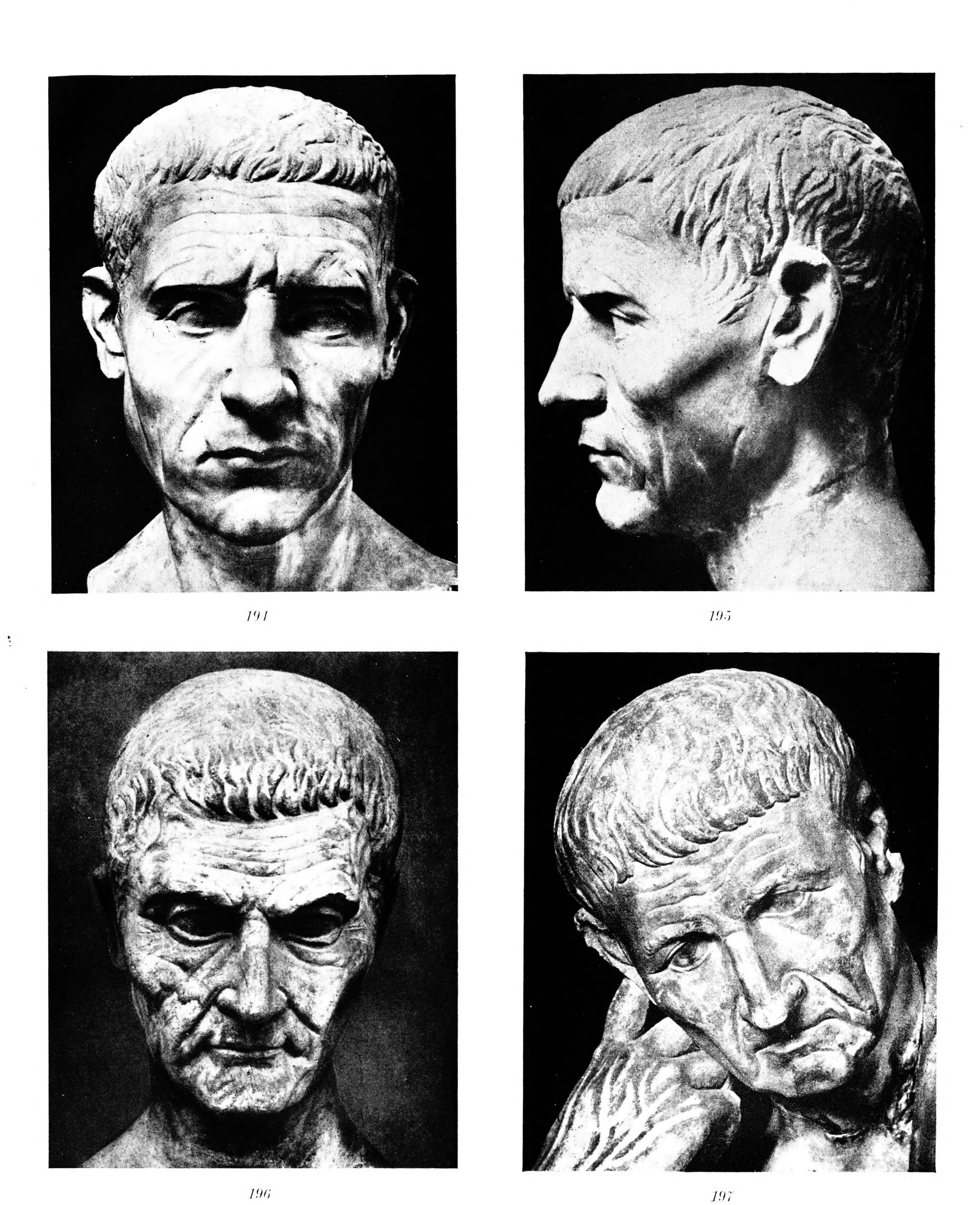


190 *191*

192 *193*

J: WERKSTATTGRUPPE AUS DER ZEIT DES ZWEITEN TRIUMVIRATS

190 und *191* Bronze. Leningrad, Ermitage (J 5). *192* und *193* Neapel (J 6)



194 *195* *196* *197*

J: WERKSTATTGRUPPE AUS DER ZEIT DES ZWEITEN TRIUMVIRATS

194 und *195* Venedig, Museo Archeologico (J 11). *196* Rom, Villa Doria Panfili (J 12)
197 Rom, Palazzo Spada (J 13)



198a



b



199a



b



200

198a—b Scheitel- und Nackenhaar des Kopenhagener Pompeius (F 4)
199a—b Scheitel- und Nackenhaar des Münchener „Sulla" (F 9)
200 Büstengrabstein. Rom, Museo Mussolini